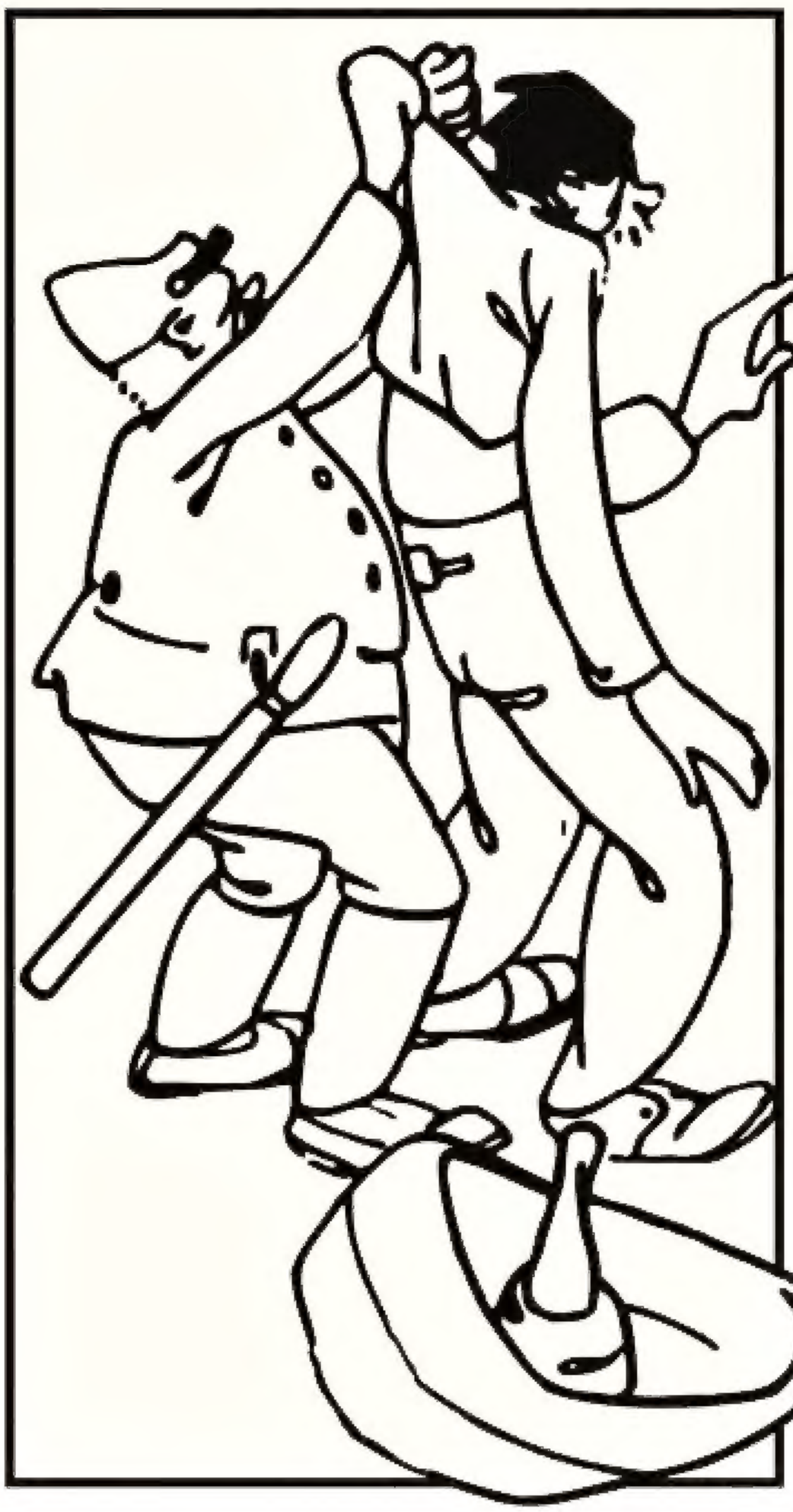
REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA



Q
QRG
VOL. 1 – JUNIO 2001

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de 1914 de
Santiago R. De La Vega

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2001-2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

Editorial **65**

HISTORIA

Armando Bartra
Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano **67**

AUTORES

Manuel Barrero
Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) **91**

Caridad Blanco de la Cruz
Salomón, un mutante perturbador **108**

MEMORIAS

Carlos M. Federici
Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay **119**

ENTREVISTA

Manuel Pérez Alfaro
La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón **131**

Con la aparición en tiempo de este segundo número, se cumple uno de los objetivos propuestos: que la revista saliese en el plazo fijado, no sólo por el respeto que nos merecen los autores y lectores, sino también por un elemental principio de constancia y sistematicidad.

Se apreciará que aún no ha sido constituido el comité científico anunciado en el primer número. En realidad no quisimos correr el riesgo de involucrar a un grupo de personalidades en un proyecto que se iniciaba, teniendo en cuenta las insatisfacciones de todo tipo que inevitablemente sobrevendrían. De ahí que nos pareciera entonces más respetuoso mantener nuestra única responsabilidad en los primeros pasos y postergar la aparición de ese comité hasta que la revista adquiriera la fuerza suficiente para sentirse a salvo de tales problemas. A decir verdad, ya estamos orgullosos de haber conseguido con este número mejores resultados.

Un primer hecho se refiere a la calidad de las colaboraciones, y otro a la amplitud del área geográfica de donde provienen y que tratan los artículos. Constituir una red estable de relaciones profesionales es una de las bases del éxito del proyecto. Aun la relativa homogeneidad de la realidad cultural y social de los

países de América Latina, consideramos sin embargo que esta es una tarea difícil y que nos va a llevar tiempo.

Pese a los problemas relativos a la identificación y a los estudios hechos en los diferentes países, advertimos dramáticamente la carencia de información sobre algunas realidades nacionales, como son los casos de Belice, Bolivia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Guyana Francesa, Guyana, Haití, Honduras, Jamaica, Nicaragua, Paraguay, República Dominicana..., de los que por este medio estamos recabando cooperación a fin de saber qué está ocurriendo en esos países. Quizás muchos de ellos no tengan una producción historietística autóctona, pero ávidos lectores seguramente tienen, y poder acercarnos así a su perfil cultural, sociológico, económico, entre otros.

El enfrentamiento con la realidad nos impone, en ese propósito, una reflexión crítica sobre aquellos criterios de "rigurosa metodología científica" que nos propusimos. Insistimos que nuestro principal objetivo es dar a conocer ensayos del nivel de documentación y agudeza crítica que caracterizan, por ejemplo, el texto de Armando Bartra sobre la historieta mexicana, cuya primera parte publicamos en este número. Esto no quiere decir que, en el caso de realidades menos conocidas y donde aún no ha madurado una tradición de estudio de la historieta, no resulte conveniente abrir de igual modo nuestras páginas a aquellos trabajos aunque sólo sean parciales o incompletos, pues pueden constituir los indispensables ladrillos para una futura edificación de obras más maduras, completas y complejas. De esto y de todo lo demás estamos convencidos, sabiendo de antemano de que sólo de la mutua comparación podrán manar las soluciones que nos ayuden en la consolidación del proyecto.

Reiteramos por último nuestra satisfacción y agradecimiento al hacernos llegar sus opiniones, críticas y sugerencias en aras siempre de mejorar la revista.

Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria

1

Piel de papel

Los *pepines* en la educación sentimental del mexicano

Armando Bartra
Investigador, Ciudad de México, México

Resumen

Armando Bartra dirige en estas primeras 13 páginas un recorrido a vuelo de pájaro (una mirada precisa, concisa, sin ninguneos ni olvidos) de medio siglo de narrativa gráfica popular mexicana. Desde 1900 y hasta 1950, los primeros años de la historieta mexicana son historiografiados a través de sus más relevantes exponentes, así como sopesados frente al desarrollo de la historieta norteamericana de esos tiempos. Las décadas de los 40's y 50's merecen especial atención, dividiendo el autor su análisis panorámico en el corpus historietístico de humor y el cómic "serio".

Abstract

In the first thirteen pages of a longer essay, Armando Bartra directs a bird's eye view (a precise, concise, all-encompassing view) of half a century of Mexican popular graphic narrative. From the nineteen hundreds until 1950 the author presents an historiography of the first years of mexican comics, carefully exploring its most important exponents, as well as compared with the development of the North American comic book of that age. The decades of the 40's and 50's deserve special attention: Bartra divides his panoramical analysis between the humorous comic book corpus and the serious comic book one.

En mi mundo imaginario influyeron ante todo las figuras de El Correo de los Niños *[...] Vivía con esta revistilla [...] Me pasaba las horas recorriendo las imágenes de cada serie de un número a otro, me contaba mentalmente las historias interpretando las escenas de diversas maneras, fabricaba variantes, fundía cada episodio en una historia más vasta, descubría, aislaba y relacionaba ciertas constantes en cada serie, contaminaba una serie con otra, imaginaba nuevas series en las que los personajes secundarios se convertían en protagonistas [...] Esta costumbre retrasó sin duda mi capacidad para concentrarme en la palabra escrita [...] pero la lectura de las figuras [...] fue para mi una escuela de fabulación, de estilización, de composición de la imagen [...].*

(ITALO CALVINO:
«Seis propuestas para el próximo milenio»)

Antesala

La historieta mexicana es un arte de muchedumbres uncido al curso de la imprenta y en particular de las técnicas para multicopiar imágenes. No incluye iconos como los códices, que la prefiguran por el lenguaje, pero no por el sistema de reproducción y tampoco por los destinatarios.

Nuestros monitos se originan en las publicaciones periódicas ilustradas, proliferantes en la segunda mitad del siglo XIX gracias a la litografía, y su historia abarca algo más de ciento cincuenta

ini yuh miqui ini tlalnacayo?
así como muere su carne terrestre?
ca amo mi[qui] yn anima
En verdad no muere su alma,
san yxquich yn inacayo.
sólo todo su cuerpo.

Figura 1: Catecismo *náhuatl* del siglo XVI. Precursor sui generis del lenguaje gráfico-narrativo. Versión paleográfica de Miguel León Portilla.

años. Dentro de este lapso se distinguen dos períodos separados por el establecimiento y difusión del cómic moderno de corte estadounidense.

Hito fundante convencional, la aparición en 1896 de «The Yellow Kid» de Richard Felton Outcault, más que constituir una mutación mayor en el lenguaje icónico señala el arranque de una revolución en la industria de la cultura. En realidad la historieta entendida como narración con múltiples viñetas, donde con frecuencia se integran texto e imagen, nació y se multiplicó mucho antes de la última década del siglo XIX. Pero cuando las grandes cadenas periodísticas estadounidenses la adoptan, innovaciones como color, diálogo en globos, onomatopeyas dibujadas, líneas de fuerza, personajes fijos y formatos estándares, devienen elementos definitorios de lo que hoy llamamos *cómic*.

Que la gestación de la historieta moderna resulte principalmente de su éxito como mercancía, no le resta trascendencia cultural, y el cómic del siglo XX se identifica con las convenciones que adoptaron y promovieron comercialmente los editores estadounidenses. Así, la historieta decimonónica europea, que a través de autores como el suizo Rudolphe Töpffer, el alemán Wilhelm Bush y el francés Cristophe, ya había creado un lenguaje icónico original, aparece como balbuciente precursora del verdadero cómic. Paradojas de un orden mercantil donde solvencia económica es solvencia cultural, y quien puede imponer comercialmente un modelo comunicativo puede igualmente acuñar la definición del género y atribuirse su fundación.

Por la indiscutible creatividad de sus autores, pero también por la perspicacia empresarial de sus editores, el cómic moderno se identifica con el modelo yanqui, ubicándose su fundación en la última década del siglo XIX. Y como la historieta mexicana está acotada por las influencias extranjeras, y en el presente siglo por las estadounidenses, su historia no escapa a esta convención: nuestro cómic moderno es un fenómeno cultural del siglo XX, proveniente de la influencia, penetración y ulterior nacionalización de las *daylies* y los *sundays*.

Sin embargo, ya en el XIX se practicaba profusamente en México la narración con viñetas secuenciadas; una historieta muda o montada en didascalias, que a la luz del paradigma que surgirá con el cambio de siglo aparece como una suerte de protocómic litográfico, quedando sus autores en condición de meros adelantados de la historieta venidera.

Podemos, entonces, dividir la historia de los monitos mexicanos en dos grandes períodos: uno que corresponde a la historieta decimonónica apegada a la tradición europea, y otro que comprende el desarrollo del cómic moderno de influencia estadounidense. El primero va de mediados del siglo XIX hasta la revolución de 1910, y el segundo abarca de 1919, año en que se publica nuestro primer suplemento dominical con historietas locales, hasta la actualidad.

El presente ensayo se ocupa de los cómics mexicanos de la primera mitad del siglo XX, pero haremos una breve mención a los que aparecieron en el anterior.

Precursores: 1850-1900

Las historias dibujadas se imprimen en México desde hace centuria y media, y durante el siglo XIX están en gran medida al servicio de la sátira política. Por esos años el recurso narrativo de las viñetas secuenciadas es parte del arsenal de los litógrafos de la prensa periódica y, al igual que las caricaturas, las historietas son rijosas.

La historieta y la caricatura política decimonónicas nacen y embarnecen dentro de un periodismo militante y programático; una prensa al servicio de ideas y proyectos de nación donde no cabe la neutralidad y ocupa muy breve espacio el puro divertimento. Desde *La Orquesta*, Constantino Escalante, Alejandro Casarín, Jesús T. Alamilla y Santiago Hernández se ensañan con Benito Juárez y su gabinete, en litografías de una sola viñeta y también en secuencias narrativas. Para *El Coyote,* Noé realiza una saga historietada protagonizada por Manuel María de Zamacona, ministro juarista de Relaciones Exteriores y famoso por haber reconocido la deuda inglesa. Más tarde, en *El padre Cobos*, Alamilla y Casarín, quien ahora firma *Lira*, publican historietas contra el presidente Díaz, como «Un día de despacho», y una biografía chusca de Manuel González. Rudolph Müller, quien también usa el sobrenombre de Cárdenas, dibuja en «La Linterna», y con Juan Gaitán, en *El Quixote*, semanario dedicado al escarnio de Porfirio Díaz, «El Caballero de la Noria». Uno de los más prolíficos litógrafos, y maestro en la narración historietada, es José María Villasana, quien debuta en *La Orquesta*, anima casi solo *El Ahuizote*, dibuja para *La Época Ilustrada* y edita *México Gráfico*, transitando del antilerdismo furibundo de su primera época a la sátira social y el humor blanco de sus años porfiristas. Discípulos aventajados de Santiago Hernández son Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carrión, que desde *El Hijo del Ahuizote*, *El Colmillo Público* y *El Ahuizote Jacobino*, transforman al presidente Díaz de «La Matona» en «Don Perfidio» y «Don Perpetuo». Carrión es autor también de numerosas historietas donde se autocaricaturiza, como «Marranón Telepático». José Guadalupe Posada emplea el lenguaje del cómic en sus trabajos litográficos más convencionales, como «Vida Nueva», sátira de los lagartijos publicada en *La Patria Ilustrada*. Todos ellos, y otros más, practican una historieta belicosa, que combate a conservadores e imperialistas, ridiculiza a los mandamases Antonio López de Santa Anna, Maximiliano, Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada y a sus gabinetes, y más tarde se ensaña con Porfirio Díaz y ministros que lo acom-

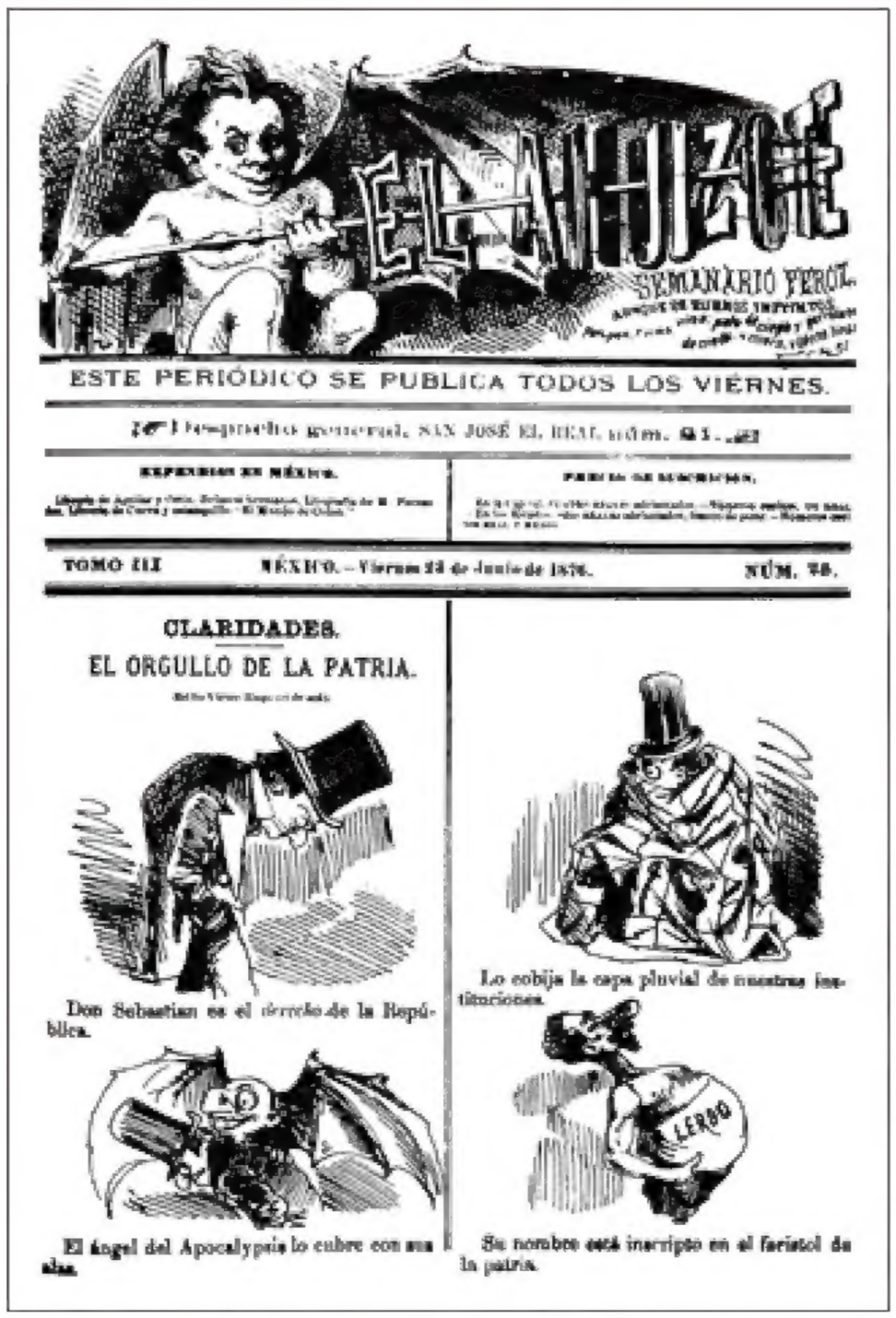

EL AHUIZOTE
SEMANARIO FEROZ.
ESTE PERIÓDICO SE PUBLICA TODOS LOS VIÉRNES.
TOMO III
NÚM. 78.
CLARIDADES.
EL ORGULLO DE LA PATRIA.
Don Sebastian es el derecho de la República.
Lo cobija la capa pluvial de nuestras instituciones.
El ángel del Apocalypsis lo cubre con sus alas.
Su nombre está inscripto en el fanal de la patria.
LERDO

Figura 2: En *El Ahuizote*, Villasana se revela como un maestro en la conjunción narrativa de texto e imagen. En esta plancha, las didascalias seudo apologéticas son el hilo conductor y las viñetas su contrapunto satírico.

pañan. A veces la sátira no es expresamente política sino social, pero el costumbrismo crítico es igualmente de combate.

Los padres fundadores de la caricatura política y la historieta satírica se enconan con imperialistas y conservadores, pero también zarandean a los padres fundadores de la nación. Escalante, Casarín y Alamilla, por ejemplo, ponen a Juárez como lazo de cochino, no por ultramontanos, sino porque la caricatura es la sarna del poder. Y así, a filo de sátira, le confeccionan al Benemérito un monumento de papel menos maniqueo y más enaltecedor que los de mármol.

Aunque en esta época las historietas son breves, pues alternan con el cartón político, hay algunas series extensas con personajes ficticios pero estables, como «Aventuras de un tourista» protagonizada por Perfecto Malaestrella y realizada por Martínez Carrión para *El Colmillo Público* entre diciembre de 1903 y abril de 1904.

A fines del siglo XIX la voluntad de orden del porfiriato se impone sobre la anarquía decimonónica, y el consenso en torno al progreso sustituye los acres debates sobre la nación y enconadas luchas partidistas de las décadas anteriores. Y si el apotegma de gobierno es poca política y mucha administración, su correlato periodístico podría ser poco editorialismo y harta diversión.

Sucede a los diarios y revistas comprometidos y beligerantes una prensa reporteril y noticiosa, un periodismo ligero que suple el escándalo político con la nota roja. Así, al arrancar el siglo XX los tradicionales diarios militantes son apabullados por un impetuoso cotidiano que se pretende objetivo y neutral, aunque en realidad es porfirista y subsidiado. *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, lleva en su nombre el programa: alejarse de los sectarismos ideológicos y apostar por un periodismo leve y antisolemne, que informe en vez de proponer. *El Imparcial* se vuelve pronto un cotidiano de tiraje masivo, tan popular como exitosamente comercial.

Esta nueva prensa cotidiana, de la que forman parte otros diarios como *El Mundo*, también de Spíndola, y *Gil Blas*, de Francisco Montes de Oca, y a la que se suman decenas de revistas como *El Mundo Ilustrado*, *México Gráfico*, *Frivolidades*, *El Cómico*, *Argos*, *Cosmos*, *La Risa*, *Sucesos Ilustrados* y *México Galante*, entre otros, requiere

Figura 3: Posada, aunque sólo dibujó unas cuantas historietas, es el creador de un inolvidable personaje de comic: el ingenuo «Don Chepito», protagonista de una larga serie de relatos satíricos, quien, en el ejemplo, recibe justo castigo «Por amar a una mujer casada».

una nueva gráfica periodística y una nueva historieta a la que algunos llaman *sicológica*. Demanda renovadas ilustraciones capaces de competir con la fotografía, recientemente incorporada a la prensa gracias al fotograbado; un dibujo artístico, decorativo o de humor, pero despolitizado; un cómic de evasión y divertimento.

Así, el encono satírico y la caricatura rasposa de la gráfica decimonónica van dejando su lugar a las gracejadas,; blancas o sicalípticas, pero políticamente neutras.

En la primera década del siglo XX dibujantes como Carlos Alcalde, Eugenio Olvera, Rafael Lillo, Santiago R. de la Vega, Ernesto García Cabral y hasta Julio Ruelas, en *El Cómico*, y José Clemente Orozco, en *El Mundo Ilustrado*, practican la historieta *light*.

Con el estallido de la revolución y la caída del gobierno porfiriano, las clases dominantes y su prensa, que en tiempos de paz y orden se pretendían alejados de las pasiones partidistas y sectarias, se politizan aceleradamente. Su toma de posición es conservadora primero, reaccionaria después y al final de plano restauradora, pero siempre de derecha.

Los apóstoles de la prensa comercial liviana y escapista se tornan fervientes impulsores del periodismo político ultramontano, y los dibujantes de viñetas decorativas, chistes blancos e historietas intrascendentes, devienen feroces caricaturistas políticos al servicio de la contrarrevolución.

Frivolidades, *La Risa* y otras publicaciones ligeras mudan en pasquines antimaderistas, y surgen nuevos semanarios de derecha militante como *Multicolor*, *Ojo Parado* y *La Porra*, entre muchos otros. Aparece, incluso, un nuevo *Ahuizote,* pero ahora reaccionario y publicado por Reyes Spíndola, dueño de *El Imparcial* y gran *tlatoani* del periodismo en el viejo régimen.

Lillo, Cabral, de la Vega, Olvera, Alcalde, Clemente Islas Allende, Atenedoro Pérez y Soto y, una vez más, el joven Orozco, se incorporan a esta ofensiva conservadora, poniendo al servicio de la reacción su enorme talento y sus renovados recursos gráficos e historietiles, madurados en tres lustros de humor intrascendente.

A veces sus historietas son de varias entregas y con personajes fijos, como la que entre 1909 y 1910 protagoniza «Sisebuto», emblema del semanario *Sucesos Ilustrados*, que dibuja Pérez y Soto con los seudónimos Sisebuto y Medicina Verde. Pero por lo general los caricaturistas retratan personajes reales.

Francisco I. Madero y su hermano Gustavo, el siniestro Ojo Parado; el *chacal* Emiliano Zapata y su carnal Eufemio; el *infidente* Pascual Orozco; el *centauro norteño* Francisco Villa y otros prohombres de la revolución, se constituyen en socorridos protagonistas de una historieta que combina los recursos de la caricatura política decimonónica con el trazo *art nouveau* y el lenguaje del cómic moderno.

En la nueva gráfica narrativa termidoriana hay globos, líneas de fuerza y onomatopeyas dibujadas. En 1911 un personaje chaparrito y cabezón, infinitamente ridículo y atrabiliario, protagoniza muchas de las historias que Alcalde y Olvera dibujan para el suplemento dominical de *El Imparcial*. Así, Panchito el corto deviene nuestro «Yellow Kid» autóctono.

Adelantados: 1900-1920

Los pioneros y adelantados de la historieta mexicana difundieron la mayor parte de su obra en revistas políticas, humorísticas o familiares, y en una de estas publicaciones apareció la primera serie que emplea de modo consistente los recursos del cómic moderno.

La historieta se llama alternadamente «Las aventuras de Adonis» y« Las desventuras de Adonis», y a partir del 5 de julio de 1908 se publica semanalmente en la tercera de forros de *El Mundo Ilustrado*. La inclusión de una historieta mexicana de personajes fijos es iniciativa de Luis Lara Pardo, que acababa de sustituir a Luis G. Urbina en la dirección de la revista. El autor es Rafael Lillo, dibujante de origen español que había estudiado en la Academia de San Carlos, y quien desde 1904 colaboraba en el semanario realizando grecas, viñetas y eficaces ilustraciones que remiten al trabajo de Charles Dana Gibson. Desde 1907, Lillo empieza a combinar su gráfica naturalista con caricaturas y chistes de buena factura, con los que se entrena para realizar la primera historieta moderna, es decir, con globos, líneas de fuerza y onomatopeyas dibujadas.

El tema de «Las aventuras de Adonis» son las malandanzas de un perro y su dueño, y el estilo, el humor y el *bulldog* malencarado, recuerdan a «Little Jimmy» de J. Swinerton y a «Buster Brown» de R. Outcault, con sus respectivos canes: Beans y Tige.

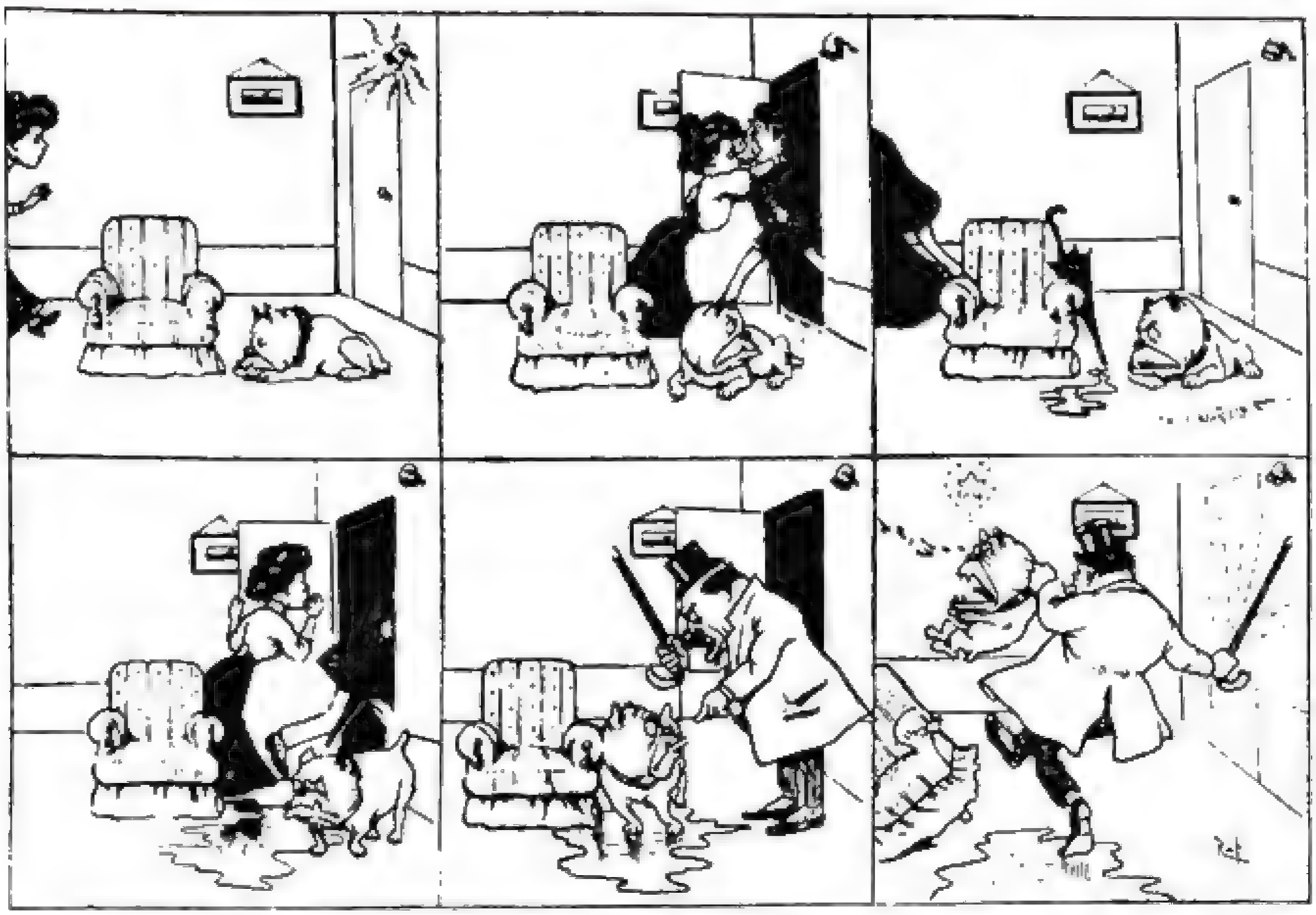


Figura 4: La primera entrega de «Las aventuras de Adonis» serie precursora dibujada por Lillo se publica en *El Mundo Ilustrado*, en julio de 1908.

La serie de Lillo carece de color local, en cambio la historieta de M. Torres publicada en 1912 en *Cosmos Magazine* y titulada «Macaco y Chamuco, aventuras de dos insoportables gemelos», sin dejar de homenajear a las múltiples series de protagonismo infantil, de «Max und Moritz» de Bush hasta «Katzenjammer Kids» de Rudolph Dirks, presenta personajes que desde el nombre se reconocen mexicanos.

Pero el gran cronista historietil de los usos y costumbres de por acá, en el arranque del siglo, es el chilango Juan Bautista Urrutia, quien en 1899 comienza a trabajar como litógrafo en la imprenta de la fábrica de cigarrillos El Buen Tono, y durante casi cuarenta años se mantiene fiel a una labor no por publicitaria menos creativa. Primero, Urrutia realiza carteles cromolitográficos, diseños para cajetillas y anuncios, pero desde 1903 inicia una serie de historietas propagandísticas de los cigarrillos de su patrocinador, que mantendrá por más de treinta y cinco años con una periodicidad habitualmente semanal. En cientos de planchas rectangulares con seis o nueve viñetas cada una, el dibujante plasma la vida cotidiana de la capital durante las tres décadas más ajetreadas del siglo XX. Sin partidismos ni encono, recrea usos y costumbres locales en una galería que no desmerece junto a la de otro gran talachero de la imagen, José Guadalupe Posada. El lenguaje narrativo de Urrutia es decimonónico y sus historietas cabalgan apoyaturas, y carecen de globos, líneas de fuerza y onomatopeyas dibujadas, pero su valor no radica en estar a la moda, sino en la agudeza de sus tipos

Figura 5: En los *rectángulos* de Urrutia se hace publicidad por reducción al absurdo y el evidente exceso apologético suprime los efectos alienantes de la mercadotecnia.

populares, la sensibilidad para captar el lado chusco de los acontecimientos cotidianos más tremendos y la capacidad para dislocar el orden lógico de las cosas con tal de pregonar las virtudes de los cigarros Chorritos.

En 1922, cuando ya se han aclimatado ampliamente entre nosotros las convenciones del cómic moderno y los periódicos comienzan a publicar dominicales a todo color con historietas mexicanas, Urrutia crea a un personaje rechoncho y fumador, y a partir de 1923 las «Aventuras maravillosas de Ranilla» aparecen no sólo en los periódicos, sino también en ediciones autónomas; cuadernillos que se adelantan más de una década a la generalización del *comic book* como vehículo predilecto de las historietas.

Fundadores: 1920-1935

Urrutia, Lillo y Torres son precursores, pero no es sino hasta la segunda década de este siglo que los diarios mexicanos comienzan a publicar sistemáticamente tiras cómicas y suplementos dominicales con sección de monitos. Al principio se trata de cómics extranjeros, pero al amainar la revolución algunos cotidianos van sustituyendo los *servicios* de las agencias internacionales por trabajos de autores locales. Nace así la historieta mexicana moderna, siguiendo un itinerario muy semejante al que recorriera el cómic estadounidense un cuarto de siglo antes.

Durante la década del veinte y el arranque del treinta, el nuevo lenguaje arraiga y se naturaliza. Aparecen entonces las primeras series duraderas y con personajes definidos y estables que cobran extraordinaria popularidad. En este lapso se foguea la generación inicial de moneros mexicanos: dibujantes que ya no coquetean con el nuevo lenguaje, sino que lo practican de manera asidua y profesional.

Desde 1918 el diario *El Universal* publica una tira llamada «Cuento diario para niños», y al año siguiente *El Demócrata* presenta la serie «Vida y milagros de Lorín, el perico detective», realizada por los menores Alfonso Velasco, que no persevera en el oficio, y Cesar Berra, quien se mantiene en la profesión y en la del cuarenta crea la imagen de «Chema y Juana», emblemas del *Cancionero Picot*. Pero es en *El Heraldo* donde despega realmente la nueva narrativa dibujada. En 1919 el caricaturista y periodista Santiago M. de la Vega publica en ese cotidiano la tira «Películas», titulada luego «Historieta para

Figura 6: La pareja cómica, socorrido recurso humorístico de la carpa, el cine y la historieta, está constituida aquí por un andaluz y un yanqui inspirados en «Mutt y Jeff». Sin embargo lo más memorable de la tira son los comentarios y gags paralelos del perro Bernabé.

niños», y en el semanario *El Heraldo Ilustrado*, Andrés Audiffred debuta como historietista con la serie «Lipe el chino». Sin embargo, el gran acontecimiento monero es la aparición el 1 de enero de 1921 de «Don Catarino y su apreciable familia», serie dominical a todo color escrita por el periodista y autor de revistas teatrales Carlos Fernández Benedicto –quien firma sus guiones de historieta como Hipólito Zendejas– y dibujada por Salvador Pruneda, hijo y hermano de litógrafos y caricaturistas políticos. «Catarino Rápido» es el primero de la interminable galería de charros mexicanos de papel, y para diseñarlo Fernández Benedicto exhuma y cambia de apellido a «Don Catarino Culantro», personaje de artículos satíricos publicados en *La Risa* en la segunda década del siglo; acompañan al charrito su esposa Ligia y sus hijos Tanasia y Ulogio.

Tanto es el éxito de la historieta que para 1922, además de la versión dominical, aparece todos los días una serie de artículos ilustrados titulada «Las memorias de Don Catarino», de los mismos autores.

«Don Catarino» es un «Bringing up Father» de petate, pero sin menoscabo del homenaje a McManus. La dupla Zendejas-Pruneda crea también un estilo historietil muy de por acá, consistente en combinar personajes de fisonomía, habla e idiosincrasia autóctonos, con aventuras desorbitadas en los habituales paisajes exóticos del cómic internacional. Así, acorde con los tiempos de reafirmación nacionalista y apertura cultural al exterior, el paradigmático charro mexicano deviene cosmopolita.

«Mutt and Jeff», de Bud Fisher, tienen sus sosias locales en «Chon y Smith», serie de Zendejas y Álvaro Pruneda –hermano de Salvador–, publicada en 1921 también en *El Heraldo*, y que sucede a la efímera «Smith, Cantero y Bernabé».

En busca de una constelación prototípica, Benedicto, quien era español, ensaya primero con la terna de yanqui, perro y andaluz; pero descubre la combinación canónica cuando asocia la picardía campirana de Chon con la ingenuidad anglosajona de Smith.

Clausurado *El Heraldo* en 1923, «Don Catarino y su apreciable familia» pasa, en 1926, a *El Demócrata*, después a *El Nacional* y en la década del cincuenta se publica en fascículos.

CHUPAMIRTO
Por
J.Acosta G.
PERDONE USTED CHAPARRA
SE SOLICITA PELEO.
LO ACEPTO GATO Y ARREGLANDO MI CASA Y LO NECESITO
ESTA BIEN
ESTE ES EL RESTO DE MI ABUELO, SORTEANDOLO AQUI ENTRE TODOS LO ACOMODAMOS
MUY BIEN, SUPONGA.
CHUPA! ¿QUE HACES?..
POR AQUI, DE COSTEN AUSTED...

Figura 7: En la tira de Jesús Acosta, el típico pelado de carpa se consagra como personaje de historieta.

Desde 1927 *El Universal* recoge la estafeta de *El Heraldo*. Ese año Jesús Acosta publica ahí la tira «Chupamirto», con *gags* protagonizados por un peladito caracterizado al modo como lo hacía la revista teatral. Se inicia así la simbiosis entre carpas e historietas en torno al personaje del desarrapado urbano: apenas publicada la tira de Acosta el cómico carpero José Muñoz se apropia del nombre, dos o tres años después el debutante Mario Moreno se adueña de la indumentaria y en la década del treinta, tras el éxito del proverbial mimo, Acosta comienza a dibujar un «Chupamirto» idéntico a «Cantinfladas».

No hay, pues, derechos de precedencia. Pero en lo que a historietas se refiere cabe recordar que desde 1926 el pintor y muralista Fernando Leal había publicado en el suplemento dominical de *El País*, la serie «El malora Chacamotas», protagonizada por «Chema», un pícaro de banqueta con bigotes de aguacero, derrengado Tardán de más que medio uso y faja de mecapalero, que se anticipa un año al peladito de Acosta.

En 1927, y también en *El Universal*, debuta como monero el espléndido caricaturista de estilo *art decó* Hugo Tilghmann, quien apoyado en guiones de Acosta, realiza «Mamerto y sus conocencias»; las aventuras de un charro vacilador que viste los colores de la bandera nacional y es aún más emblemático que «Don Catarino». Al año siguiente Audiffred y Zendejas publican en el suplemento dominical la serie «El señor Pestaña», que incorpora protagonistas urbanos y clasemedieros sin demasiado color local.

Ese mismo año Tilghmann, con textos de M. A. Montalvo, realiza la serie «Nagulás y Laburio», animada por sirio-libaneses de los que comercian por el rumbo de La Merced. También en 1928, pero en las páginas de *El Universal Gráfico*, Juan Arthenack se ocupa de las aventuras de un fifí enamoradizo, como los que ya comenzaban a resultar anticuados, en la tira «Adelaido el conquistador». En 1934 aparece la última serie importante nacida en las páginas de *El Universal*: «Segundo Primero, Rey de Moscabia», dibujada por Carlos Neve y escrita por Zendejas. La combinación de payos del Bajío y exóticos cortesanos de un reino imaginario, y el notable dibujo *art nouveau* desparpajado de Neve, hacen de ella una serie memorable.

En este intenso y creativo período, la historieta mexicana asume los formatos estandarizados por el cómic anglosajón, como las tiras o *daylies*, las planchas o *sundays*; y los géneros: *family strip*, *kid strip*, *animal strip*, encuentran sus correspondientes nacionales.

Los protagonistas fundadores del cómic son *charros* y *campesinos*, moviéndose en el ámbito rural o trasterrados a la ciudad, así como *léperos, em-*

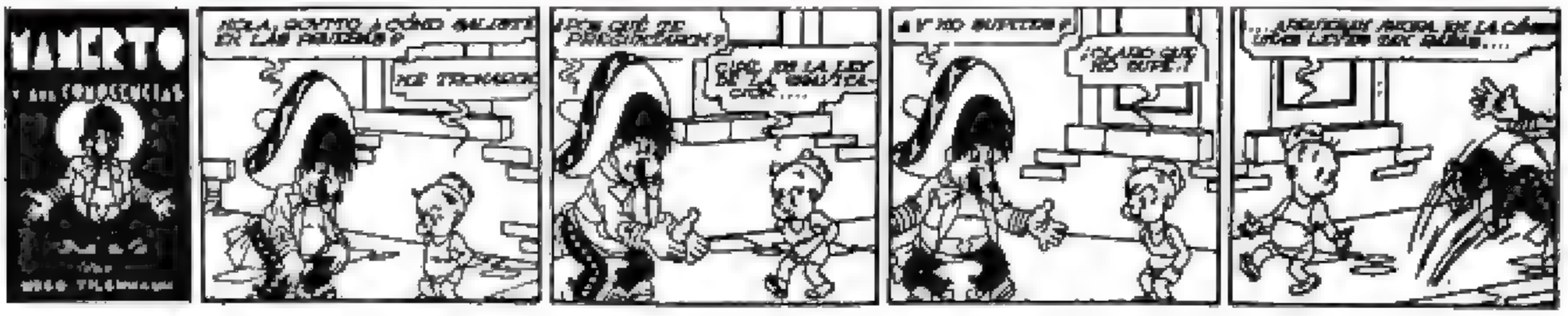


Figura 8: «Mamerto», la burla a la incipiente y bizarra idiosincrasia nacional.

pleadillos y *petimetres* de banqueta, va cuenta las características formales y personajes que dan cuenta de un México que se concibe a sí mismo en transición de lo rural a lo urbano, y donde la pobrería se ha hecho visible y hasta respetable gracias al proverbial millón de muertos. Pero hay también un amplio repertorio de minorías nacionales, como el chino Lipe, el sirio-libanés Nagulás, el andaluz Cantero, el estadounidense Smith y la afroamericana Kismoloncita, de «El señor Pestaña», evidencia de que en la inmediata posrevolución los mexicanos mestizos, clasemedieros y lectores de periódicos gustan de concebirse como parte de una sociedad multiétnica, al modo de Estados Unidos, pero son incapaces de encarar nuestra pluralidad profunda materializada en numerosos pueblos autóctonos. En los monitos hay orientales, africanos, europeos y estadounidenses aclimatados en México; no hay mayas, nahuas, zapotecos ni purhepechas discernibles como tales. Los indios de por acá no comenzarán a asomarse por las viñetas sino hasta bien entrada la década del sesenta.

Durante década y media, los diarios y suplementos dominicales serán el espacio privilegiado de las historietas. Hasta que, a mediados del decenio del treinta, la aparición de las primeras revistas especializadas modifique sustancialmente el espectro de lectores, y al cambiar de soporte revolucione de nuevas posibilidades temáticas de la historieta nacional.

Canónicos: 1935-1950

Aunque años antes la cigarrera El Buen Tono había publicado en cuadernillos las «Aventuras maravillosas de Ranilla», de Urrutia, y poco después Arthenack lanzaba al mercado *Adelaido*, una pequeña revista de historietas protagonizada, entre otros, por el petimetre conquistador que da título a la publicación, el primer *comic book* propiamente dicho se llama Paquín, y aparece en 1934 patrocinado por el publicista y editor de origen español Francisco Sayrols.

En adelante las revistas de historietas con trabajos de autores mexicanos se multiplican, y a *Paquín* se suman, *Pepín*, *Paquito* y *Pinocho,* del coronel José García Valseca y su Editorial Panamericana; *Chamaco,* de Ignacio Herrerías, fundador de Novedades Editores; *Palomilla,* publicada por el gubernamental Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y dirigida por la Secretaría de Educación Publica (SEP); *Chapulín*, también de la SEP; *Piocha,* con apoyo de la paraestatal Productora e Industrializadora de Papel (PIPSA); *La Cruzada*, editada por La Buena Prensa y respaldada por la Unión Nacional de Padres de Familia; *Juan*

Figura 9: En 1937 a «Paquín» le nace un hermano menor en formato de un cuarto de tabloide.

Dieguito, publicada por miembros de la Asociación Nacional de Prensa y Editoriales Católicas, así como las más comerciales *Aladino*, *Periquillo*, *Pequeñín*, *Chiquitín* y más tarde *Cartones* y *Figuras*.

En estos tiempos fundacionales todos los editores de revistas de historieta remedan a los extranjeros y en particular a los estadounidenses. Sin embargo hay algunas señas de identidad: Sayrols, pese a ser precursor en la promoción de autores mexicanos, termina por especializarse en los *servicios*, que predominan en *Paquín* y sobre todo en *Colorín,* donde sólo aparecen series de importación, y sus publicaciones son más modosas y conservadoras que las de sus competidores. En cambio García Valseca y Herrerías emprenden una feroz competencia por el mercado que los obliga a plagiar sin medida ni vergüenza y a competir por los historietistas prometedores recurriendo si hace falta al secuestro y la tortura; pero también estimulan la inventiva de su establo, de modo que *Pepín* y *Chamaco*, adalides de Panamericana y Novedades respectivamente, se convierten en laboratorio de experimentación monera.

Los demás editores marchan en el pelotón, pero aun así tienen rasgos distintivos. Los cómics patrocinados por el Estado son tan nacionalistas y revolucionarios como se podía esperar de los gobiernos de Lázaro Cárdenas y Avila Camacho. Pero su trazo no es acartonado ni institucional, pues *Palomilla* cuenta con el oficio de Salvador Pruneda, y en *Piocha* colaboran dibujantes talentosos y actualizados como Andrés Audiffred, Gabriel Vargas, Guerrero Edwards, Alfredo Valdés y Ángel Zamarripa (Facha), entre otros. *Chapulín,* producida por la SEP en 1942 con fuerte participación de transterrados españoles como Antonio Robles, Julio Prieto y Salvador Bartolozzi, es paradigma de los tiempos de fusión que corren, pues en sus páginas coexisten el «Mickey Mouse» de Walt Disney, con el «Pinocho» español creado por Bartolozzi y la serie «Trini Tron y Balta», realizada por el muralista y grabador José Chávez Morado en un estilo suelto y poderoso que remite a las caricaturas de Orozco.

El mismo Chávez Morado, junto con Leopoldo Méndez y Alfredo Salce, del Taller de la Gráfica Popular, creado en 1938 a partir de la desaparición de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, si no publican una revista de monitos sí realizan numerosas historie-

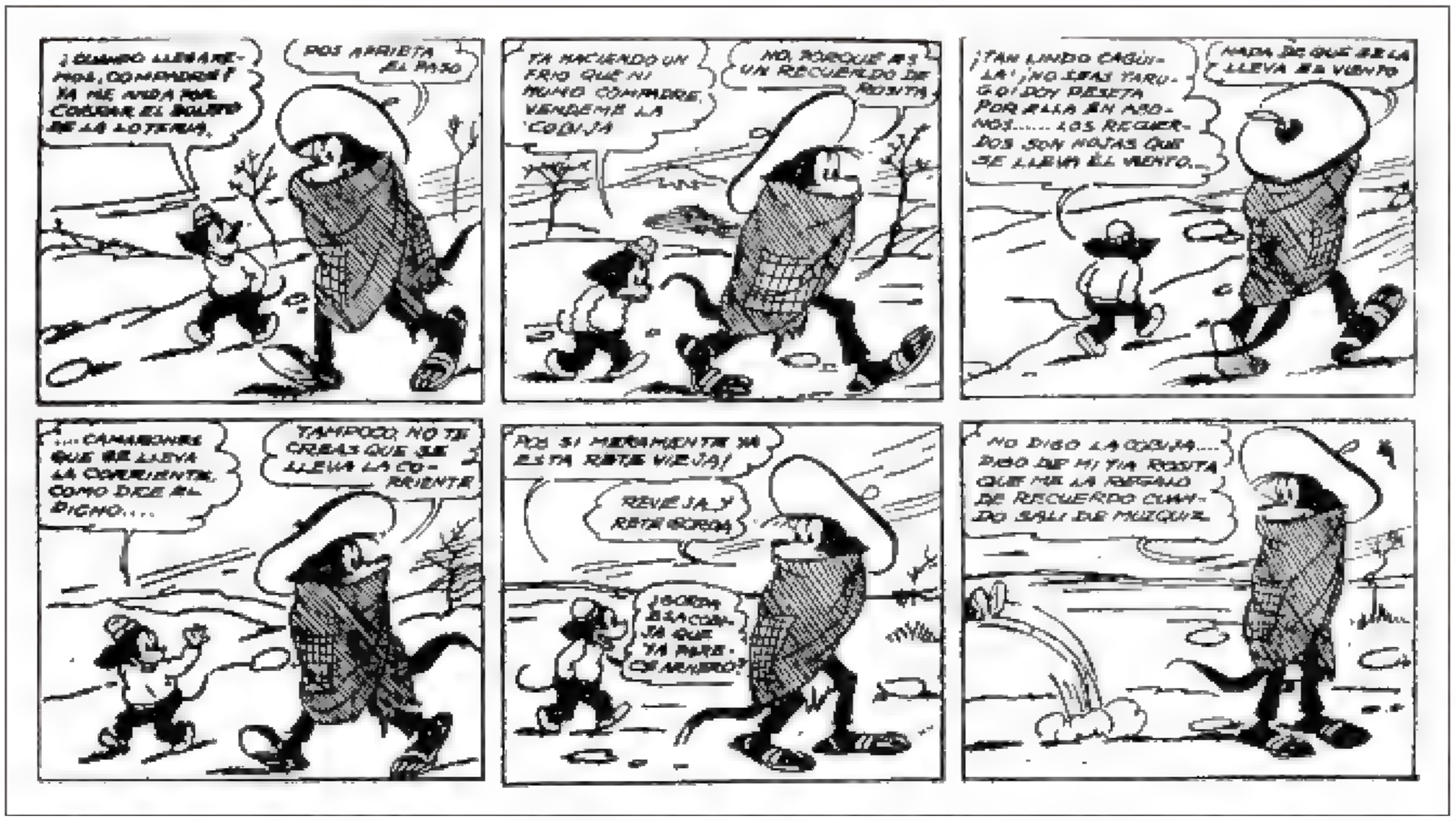

¡CUANDO LLEVARE-MOS, COMPADRE? YA ME ANDA POR COGERME EL BOLETO DE LA LOTERIA.
POS APRIETA EL PASO
YA HACIENDO UN FRIO QUE NI MODO COMPADRE, VENDEME LA 'COLIJA
NO, PORQUE ES UN RECUERDO DE ROSITA
¡TAN LINDO CAGUI-LA! ¡NO SEAS TARU-GO! ¡DOY DIEZETA POR ELLA EN AHO-NOS..... LOS RECUER-DOS SON HOJAS QUE SE LLEVA EL VIENTO...
NADA DE QUE SE LA LLEVA EL VIENTO
....CAMARONES QUE SE LLEVA LA CORRIENTE, COMO DICE EL DICHO....
TAMPOCO NO TE CREAS QUE SE LLEVA LA CO-RRIENTE
POS SI HERRAMIENTE YA ESTA RETE VIEJA!
REVIEJA...Y RETE GORDA
¿GORDA ESA COLI-JA QUE YA PARE-CE MONGO?
NO DIGO LA COLIJA.... DIGO DE MI TIA ROSITA QUE ME LA REGALO DE RECUERDO CUAN-DO SALI DE MUZQUIZ

Figura 10: En esta historieta de Salvador Pruneda, publicada en los años cuarenta en *El Nacional*, la influencia de Walt Disney es evidente. Sin embargo el tratamiento humorístico y el lenguaje, nacionalizan el modelo.

tas propagandísticas que difunden en forma de carteles.

La Cruzada, de 1939, y *Juan Dieguito*, de 1947, son medios católicos con una misión más catequista que comercial. En la primera se reproducen historietas de la España franquista, tan ultramontanas como estilísticamente anacrónicas, pero es signo de apertura el que publiquen también aventuras dibujadas por un tal Brick Foster, cuyo seudónimo homenajea a la serie «Brick Bradford» (William Ritt y Clarence Gray) y al dibujante Harold Foster. En la segunda aparece entre otras la emblemática «El vidente del Tepeyac», dibujada por Fesa.

Al influjo del *comic book* estadounidense, en los últimos treinta y los cuarenta se generaliza el uso del lenguaje de las historietas, y no hay revista de monitos que no remede de algún modo a Foster, Raymond, Caniff o Disney. Pero mientras que las publicaciones misioneras y las paraestatales son didácticas, paidófilas y además de cómics contienen numerosos textos, los *pepines* comerciales sólo incluyen monitos, y sin mayor afán regenerador se dirigen cada vez más a un público adulto. El modelo más exitoso es sin duda el de la industria, y serán sus revistas las que se apropien del mercado y colonicen el imaginario nacional.

Por obra de estas publicaciones, muchas de las cuales llegan a ser cotidianas y alcanzan tirajes vertiginosos, a principios de la década del cuarenta tiene lugar un acontecimiento cultural inédito: por primera vez en nuestra historia, decenas de miles primero, cientos de miles después y finalmente millones de mexicanos, se asoman simultáneamente a las mismas tramas, compartiendo alborozados y en tumultuoso afán, las apasionantes narraciones que todas las mañanas aparecen en los cuadernillos popularmente llamados *pepines*.

Sueños de papel

Nunca antes tantos mexicanos compartieron en sincronía los mismos deleites culturales. Nunca antes tantos compatriotas disfrutaron al unísono idénticas aventuras y desventuras de ficción. Nunca antes tantos de nosotros reímos y lloramos, virtualmente a coro, por las mismas gracias y desgracias. Y es que nunca antes tantos mexicanos supieron leer. Y tampoco hubo, en tiempos anteriores, narradores capaces de contar historias para públicos en verdad multitudinarios, ni editores dispuestos a jugársela con los mexicanos rasos.

Estamos hablando –según el número de lecturas que se le atribuya a cada uno– de entre cinco y diez millones de lectores de revistas de muñequitos, muchas de ellas de aparición cotidiana y cada una con grandes tirajes, que en ocasiones rebasan el medio millón de ejemplares. Esto significa legiones de personajes, animando cientos de sagas paralelas, impresas con océanos de tinta sobre montañas de papel.

Y es que no hay disfrute más auténtico que leer historietas. A diferencia de la literatura, la pintura y en general el arte con mayúscula, los monitos no realzan el sobaco ni adornan muros o bibliotecas, no tienen prestigio académico ni confieren lustre cultural. Con demasiada frecuencia libros y museos se visitan por razones ajenas al puro disfrute, en cambio la fruición monera es libre, gozosa, desinteresada. Paradójicamente lo alienante no es leer historietas, sino consumir libros *importantes* con la pretensión de *cultivarse*. Pero, por fortuna, en los pupitres de las décadas del cuarenta y cincuenta no sólo había verdes clásicos de la literatura, también se ocultaban ahí los satanizados *pepines*. Y fue gracias a ellos que aprendimos a disfrutar de la lectura.

Las revistas de historietas eran el artilugio de evasión más accesible y barato. Los *pepines* nos acompañaban en casas, oficinas, escuelas, parques o tranvías; podíamos llevarlos de la mesa a la cama o sentarnos con ellos en la taza del baño; y cabían en la mochila escolar, la bolsa del mandado o el bolsillo trasero del overol. Eran una droga legal que ofrecía viajes sin riesgo; un dispositivo de tinta y papel para ponerse en trance por cinco centavos. Abismado, con la vista clavada en signos misteriosos, el lector de historietas se reía solo o se acongojaba sin motivo aparente: soñaba sueños de papel. Y los mexicanos de los decenios del treinta y los cuarenta aprendimos a leer para no quedarnos fuera de la diversión.

El verdadero crecimiento cultural no consiste en dejar atrás el consumo historietil, sino en conservar la frescura con que leemos monitos frente a narrativas mayores o cuando menos de más alto grado de dificultad. Pero casi todos los mexicanos alfabetizados en la posrevolución se quedaron a las puertas y encontraron en los *pepines* la única narrativa disponible. Consumir historietas devino entonces la fruición rutinaria de tramas previsibles e imágenes reiteradas. Y la frescura se transformó en inercia. El gozo intimista de la lectura, recién descubierto por las alborozadas mayorías, se tornó monótono, circular, alienado.

«Malgré tout»,
o los privilegios de la precariedad

El ripio, la imperfección y la ingenuidad *näive* son signos de identidad de

la cultura industrial popular mexicana, y los *pepines* en particular están marcados desde sus orígenes por la precariedad y la improvisación.

Sacar fuerzas de flaqueza y hacer virtud de la carencia son obligadas estrategias de las naciones orilleras y demoradas. Aquí todo se hace al cuarto para las doce, sobre las rodillas, tocando de oído. Pero no importa, porque entre nosotros la improvisación es mérito. Nos ufanamos de las innovaciones societarias del Plan de Ayala y de la magna carta de 1917, pero sobre todo de que Emiliano Zapata fuera analfabeto y la mayoría de los constituyentes neófita en leyes; una buena escultura simbolista, el «Malgré tout» de Jesús F. Contreras, resulta más entrañable porque la hizo un manco; en 1931 el maestro de ingeniería Francisco Javier Stavoli realizó las primeras transmisiones televisivas experimentales en México con equipo traído de Estados Unidos, pero quién conoce a Stavoli, en cambio su discípulo Guillermo González Camarena, pese a que comenzó a experimentar tres años después, es el proverbial padre de la televisión mexicana, quizás por que nunca pasó de segundo de ingeniería y sobre todo por que armó su primera cámara con pedacería comprada en los deshuesaderos de Tepito y La Lagunilla; nos fascina la «Joven yucateca con un leve defecto físico», a la que el falso *näive* Abel Quezada pintó dos pies izquierdos; y por sobre todas las cosas nos llena de orgullo que Agustín Lara no supiera escribir música, y nos entusiasma hasta las lágrimas que José Alfredo Jiménez compusiera silbando.

Pero el culto a la ignorancia no es sólo consuelo de improvisados; sucede que a veces la precariedad es creativa.

ALMA DEL BARRIO
Por Leopoldo Z. Salas y Yolanda Vargas D.
EL MOZO ES LA PRIMERA VICTIMA DE ESTRELLITAS
PERO RAUL, COMO LOS COBARDES, TOMA POR SORPRESA A LA CHICA...

Figura 11: Esrellitas, dibujada por Zea Salas.

El original estilo del grabador Gabriel Vicente Gahona (Picheta) proviene en parte de que, a falta de boj en su natal Yucatán, trabajaba sobre la dura madera del zapote; y la contundencia del último Posada algo tiene que ver con la búsqueda de atajos técnicos, impuesta por las premuras laborales de Vanegas Arroyo.

Después de una revolución que promueve a los improvisados con iniciativa y en un medio plebeyo y permisivo como la historieta, es natural que se multipliquen las hazañas de la ignorancia. El monero Joaquín Cervantes Bassoco confiesa que la imaginativa y bizarra fauna antropomorfa de la serie «Wama el hijo de la luna» nace de su falta de documentación zoológica; y aun en nuestros días a los del oficio les parece meritorio que el joven y brillante

Figura 11: La historieta más longeva de la industria historietística mexicana que aparece hasta la fecha quincenalmente en los puestos de periódicos.

monero, Pepeto, entinte con bolígrafo y consiga sus negros mediante betún para zapatos.

Con pocos recursos y sin el peso de la academia ni el lastre de la tradición, la imaginería monera mexicana es culturalmente irresponsable. Pero también es ligera, desparpajada, libérrima. Frente a la mesurada armonía de la historieta europea y hasta del cómic norteamericano, nuestros monitos resultan excesivos, delirantes; producto de una creatividad desmecatada donde las convenciones del super-yo cultural, que encorsetan a los primermundistas, dejan paso a los desfajados impulsos del inconciente tumultuario.

Rafael Araiza es la encarnación de la incontinencia monera, del desenfreno creativo. Sus mujeres son tan excesivas como venus prehistóricas; el Ingenuo Ricardín es un niñato ravelesiano, un perverso polimorfo de ochenta kilos que se refocila en los fluidos corporales; mientras que la relación entre Homero Melaza y los niños Caín y Luzbel en la serie «Papito Frito» resulta una versión *hard core* del sadomasoquismo *ligth* de «Katzenjammer Kids» (Rudolph Dirks).

Sexista y reaccionaria, pero también desorbitada y visceral, la emblemática narrativa de Araiza y sus seguidores remite a los regocijados excesos de la fiesta popular medieval que, según Bajtin, están detrás de Gargantúa y Pantagruel.

En el abigarrado panorama de los *pepines* se distinguen a simple vista dos tipos de historieta: la de trazo caricaturesco y la de dibujo naturalista. Diferencia estilística que traducida en géneros narrativos corresponde al humor y al melodrama respectivamente.

Pepines vaciladores

La comedia es vocación originaria de la historieta. Primero fueron los *gags* y chistes secuenciados y más tarde las narraciones humorísticas de largo aliento; pero por décadas los monitos fueron risueños. Así fue en los años fundadores de los suplementos dominicales, y así empezó la era de los *pepines*.

En 1934 Salvador Patiño, que firmaba Conejo, traslada su «Simplón Colilla» de las páginas del semanario familiar de Francisco Sayrols, *Sucesos para todos*, a la revista de monitos *Paquín*, del mismo editor; mientras que Alfonso Tirado, quien en *Sucesos* realizaba la primera serie de dibujo realista del cómic mexicano titulada «Las calles de México», tiene que incursionar en el humor con «Mr. Mc Ana» para poder publicar en *Paquín*. También Rafael

Figura 12: Butze es uno de los pocos maestros nacionales en el difícil arte de narrar en tiras secuenciadas.

Araiza comienza a difundir, a través del cómic de Sayrols, «A batacazo limpio», una comedia de box inspirada en el «Popeye» de Segar, que luego trasladará a la revista *Mujeres y Deportes* y a *Chamaco*, del competidor Herrerías.

Para José García Valseca, editor de *Paquito*, *Pepín* y *Pinocho*, trabaja Gabriel Vargas, monero precoz que en 1933 había debutado en las historietas con tiras cómicas publicadas en *Jueves de Excélsior*, para hacer después cómics de dibujo naturalista como «Sherlock Holmes», «Vida de Cristo», «Frank piernas muertas» y «El Caballero Rojo». Su primera serie de humor es «Virola y Piolita», que aparece en *Jueves de Excélsior*; línea sonriente que prolongará en las publicaciones de Valseca con títulos memorables como «Los Superlocos», protagonizada por el trepador Jilemón Metralla y Bomba, y la que será la serie más longeva, influyente y reconocida de la historieta mexicana, «La familia Burrón».

Lejos de las *family strip* que presentan a la familia nuclear como microcosmos autosuficiente, la de los Burrón es una saga gregaria que incorpora por igual a familiares directos, parientes lejanos, amigos y vecinos, en un protagonismo multitudinario de raíz latina muy distante del individualismo anglosajón de «Bringing up Father» (Mc Manus) o de «Blondie» (Chic Young). Y al escoger la vecindad como escenario, el protagonismo, además de colectivo, deviene mujeril. Porque la Borola no es un personaje que encuentre su circunstancia en el *Callejón del Cuajo*, ella es la condensación de su circunstancia, la síntesis del viejerío, la encarnación de la vecindad. Ella es, como bien se decía antes, el alma del barrio. Igual que los caciques Acémilo Chaparreras, Juanón Teporochas, Briagoberto Memelas y El Güen Caperuzo son la coagulación de sus respectivos pueblos y prestan rostro, fama y apellido a «La Lobera», «San Cirindango de las Iguanas», «La Coyotera» y «El valle de los Escorpiones».

«La familia Burrón» no es una historieta de aventuras, pues los personajes cuentan más que sus peripecias; tampoco es costumbrista, ya que se aparta de los estereotipos; y menos aun picaresca, dado que rehuye el moralismo regañón. Se trata, más bien, de una narrativa de caracteres y situaciones, que al ambientarse en la penuria crónica y optar por la rebelión, deviene alegoría involuntaria del sempiterno drama popular.

Homenaje y canonización del habla chilanga del medio siglo, el lenguaje verbal de la serie tiene la cadencia y musicalidad de la expresión oral, entre otras cosas porque don Gabriel crea sus guiones de viva voz.

Si el humorista mayor de García Val-

¡OYE... DIME QUIÉN SOY YO PORQUE YO NO SOY CAPAZ DE HACERÍ ESO!
VOS SOBOSOIS C_N ROLANDO EL RABIOSO
¡PSICÓLOGO!, ¡ESE NO SOY YO Y NO DEBO ASESINAR ASÍ A DONA ZAFRANDAJA!
¿Y QUE VAIS A HACER?

Figura 13: En «Rolando el Rabioso» el humor a costa del valor caballeresco y del amor cortesano trasciende su referenica a los cantares de gesta, para devenir parodia de la naturaleza humana.

seca es Vargas, Herrerías tiene varias estrellas de primera magnitud. En *Chamaco* el monero de vocación realista Zea Salas dibuja de mala gana «Micho y Orejitas», historieta de humor. En cambio Germán Butze está a sus anchas en las series de aventuras humorísticas «Los Supersabios» y «Pepe el inquieto»; igual que Gaspar Bolaños, con su «Rolando Rabioso»; Bismarck Mier con «Padrinos y Vampiresos»; Rafael Araiza con «A batacazo limpio» y Abel Quezada con «Máximo Tops» y «La Mula Maicera».

De estas series la más duradera e influyente es «Los Supersabios», un relato de ciencia ficción protagonizado por un niño obeso y dos científicos juveniles. Pero la serie de Butze es caladora porque tras la narrativa de evasión hay un venenoso retrato de familia con opresivo paisaje social. Sin las escapadas rocambolescas con Paco y Pepe, la vida de Panza Piñón con su madre y su abuelo sería un infierno insoportable.

En la década del treinta los *pepines* congregan a los moneros que definirán los afluentes canónicos del humor historietil mexicano. El pastiche de géneros clásicos, encarnado en el «Rolando Rabioso» de Bolaños, sátira tanto de las novelas de caballerías como de «El Príncipe Valiente» de Harold Foster, y precursor de la burla al superhéroe falócrata; línea paródica cultivada también por Abel Quezada en el homenaje chusco al cine norteamericano del oeste que es «Máximo Tops» y más tarde en la tira «Rayo Veloz». Las aventuras en clave humorística, que en el género de la ciencia-ficción representa «Los Supersabios», de Butze, y en tesitura deportiva «A batacazo limpio», de Araiza. Y finalmente la crónica chocarrera de costumbres, cultivada por Bismark Mier, quien en «Padrinos y Vampiresos» deja constancia verbal e indumentaria del pachuquismo, y por Gabriel Vargas que con «Los Superlocos» emprende un exhaustivo recorrido por los usos mexicanos posrevolucionarios que culminará en la saga de los «Burrón».

Al principio, el carácter risueño de la historieta era una deferencia a la supuesta condición infantil de sus lectores. Pero, paradójicamente, los clásicos del humorismo monero mexicano son para adolescentes y adultos. Y es que pronto se descubre que el cómic no es más infantil que cualquier otro lenguaje, y que si los suplementos dominicales eran leídos por toda la familia, los *pepines*, teniendo seguidores de la primera edad, son predominantemente consumidos por los mayores. Hallazgo que también explica la creciente incorporación a los *pepines* de historietas de trazo naturalista e intención melodramática destinadas principalmente a jóvenes y adultos.

Monitos en serio

La historieta seria, como la llaman sus autores, arranca entre nosotros con las narraciones de sucedidos coloniales que Alfonso Tirado titula «Las calles de México» y publica en *Sucesos para to-*

dos desde 1934. El mismo autor inaugura el cómic realista en los *pepines*, con «El hombre invisible», que empieza en *Paquín* en 1935 y luego pasa a *Paquito*; serie a la que siguen «El flechador del cielo», que sienta las bases del neoaztequismo monero; una larga fila de *westerns*, como «El charro misterioso», «El alacrán» y «Rosita Alvirez»; un cómic gótico, «El vampiro tenebroso», e innumerables melodramas románticos.

Compañero de Tirado en *Sucesos para todos*, Ignacio Sierra publica en esta revista «Episodios de la vida de Villa», donde adapta diversas anécdotas de la vida del revolucionario tomadas de los relatos de Elías Torres, con lo que funda la historieta biográfica mexicana, y una serie de ciencia ficción titulada «Satania». En los *pepines*, Sierra debuta con uno de nuestros primeros héroes con máscara, capa y mallas; se trata de «Drake», que en 1937 aparece en *Paquín* y luego pasa a *Chamaco*.

Ramón Valdiosera también se inaugura como monero en el *comic book* de Sayrols, con historietas como «El diamante negro de Chu Man Fu», «Clark» y «O´Hara», que rinden culto a Milton Caniff. A estas siguen, entre otras, «Alex King», «El ladrón de Bagdad» y «Oreja y rabo», series en las que Valdiosera se asocia con dibujantes como Francisco Galindo, Rafael Viadana y Narayanath Salazar.

«Don Catarino», «Mamerto» y «Segundo Primero», pilares de los monitos dominicales, eran charros burlescos; pero el introductor de los payos realistas en nuestra historieta es Adolfo Mariño Ruiz, un dibujante bien entrenado por La Enseñanza Objetiva, academia y editorial que con *Galas de México* creó

Figura 14: El Bajío sustituye al oeste norteamericano y los cowboys devienen charros, gracias a Mariño Ruiz.

la escuela mexicana de cromos calendáricos. Deudoras del *western* norteamericano, de nuestros folletines decimonónicos de protagonismo rural y del anecdotario de una revolución aun entrañable, nuestras historietas campiranas arrancan con «Los charros del Bajío», a la que siguen «El Charro Negro», «Juan Charrasqueado» y una larga lista de valentones de a caballo, dibujados por Mariño.

El éxito de nuestra narrativa montada vernácula, que se extiende de los monitos al cine y las radionovelas, no impide que Zea Salas realice *westerns* convencionales, como «Águila Roja», carentes por completo de mexicanismos. También son cosmopolitas las adaptaciones a la historieta de clásicos del continuará como «Los Pardaillán» y «El Capitán

ALMAS DE NIÑO
Por Alberto Cabrera y Yolanda Vargas D.
¿QUÉ PASA, MEMÍN?
NADA, CUQUITA... ES QUE ME TROPECÉ
ENFURECIDO MEMÍN SE LANZA SOBRE FEDERICO...
Y LOS DOS RUEDAN POR EL SUELO EN TERRIBLE Y SILENCIOSA RIÑA...

Figura 15: La primera versión de Memín, el heróico infante de color (en un país prácticamente sin población negra) dibujada por Alberto Cabrera.

Sangre», que dibuja Melesio Esquivel, y «El Halcón del Caribe», del monero y prolífico pintor taurino Francisco Flores. Y junto a los vaqueros y los espadachines no podían faltar héroes selváticos de blanca piel como «Wama, el hijo de la luna», de Joaquín Cervantes Bassoco; detectives internacionales como Alan Baker, protagonista de la serie «Corazón del norte» de Eduardo Martínez Carpinteiro y paladines intergalácticos como «Escarlata» de Daniel López.

Los homenajes a «Terry y los piratas», de Milton Caniff; «Flash Gordon,» de Alex Raymond; «Tarzán», de Harold Foster y después Burne Hogarth; «El Fantasma», de Lee Falk y Ray Moore, entre otros grandes de la historieta mundial, no le restan originalidad a nuestra historieta. Sin empeñarse en escarbar sus raíces, los moneros mexicanos las encuentran involuntariamente en el estilo, el tono o el tratamiento. «El vampiro tenebroso», de Tirado, no sólo se oculta entre los ornamentos barrocos de Santa Prisca, en Taxco, es un chupasangre feíto pero querendón que no tiene antecedentes; el «Wama», de Bassoco, es un Tarzán tan carita como coscolino, y la selva que cobija sus múltiples volados y casas chicas está poblada de especies surrealistas aun más bizarras que las de Hogarth.

Abrirse al ancho mundo del cómic y copiar con desenfado a los clásicos, le hace bien a una historieta comercial que, a diferencia del nacionalismo revolucionario que patrocina el estado y frecuentan las artes cultas, no va en busca de la identidad, sino del lector. Y, paradójicamente, el que a la larga define la identidad es este mismo lector; un público consumidor, masivo pero demandante, que expresa sus filias y fobias no sólo con su poder de compra, sino también enviando resmas de cartas críticas o laudatorias pero siempre propositivas, a sus moneros predilectos.

De esta retroalimentación, que en los cuarenta y cincuenta es muy intensa, proviene la consolidación de algunos

géneros que definen el perfil de nuestra historieta en el medio siglo.

El protagonismo infantil, barriobajero y melodramático, está influido por el cine y la historieta norteamericanos; pero gracias a «Ladronzuela» y «Almas de niño,» series de la guionista Yolanda Vargas Dulché, «Estrellitas» y «Memín Pinguín» se incorporan a la picaresca nacional al lado de «El Periquillo» de Fernández de Lizardi. En la misma línea, pero con menos permanencia, están los toreros niños «Joaquinillo», de Francisco Casillas y «Gitanillo», de Francisco Flores, y «La Pandilla», de José G. Cruz.

Tan idiosincráticas como el melodrama infantil son las aventuras deportivas, sobre todo las disciplinas más arraigadas en el gusto nacional, como el fútbol, el box y los toros. Cervantes Bassoco es quien más ha cultivado este género, a través de «Pies Planos», su serie de box, y de «El Pirata Negro», su historieta de fútbol. También Francisco Flores frecuenta los deportes con la pugilística «A fuerza de puños», y con «Gitanillo» y «Cúchares», entre otras dedicadas a la tauromaquia. Valdiosera se sube al cuadrilátero con «Alex King», y se lanza al ruedo con «Oreja y Rabo», y así muchos otros.

Pero el género que nace en los *pepines* y pronto los copa, empapándolos en lágrimas, es el melodrama amoroso. Melodramas son, en rigor, todas las aventuras improbables, más la variante que predomina en nuestra narrativa industrial-popular, conformada por historietas, películas, radionovelas y telenovelas, es la que se ocupa de las pasiones románticas. Tal es la fuerza del melo drama amoroso, que se cuela en los demás géneros y es difícil encontrar charros,

Figura 16: El melodrama: vehículo para la educación sentimental del mexicano.

detectives, deportistas o tarzanes mexicanos, carentes de un corazón apasionado. El amor puede ser de madre, de hijo, de hermano o de amante, pero siempre es sufridor. Se trata, además, de un melodrama moralista, donde la maldad acecha pero la virtud se impone. Aunque, en verdad, lo de menos es la lección maniquea, la historia archisabida y el final previsible; lo que importa es la retórica de la pasión, la intensidad de los sentimientos, los inescrutables meandros del destino. Y es que el melodrama a la mexicana es, ante todo, un melodrama truculento.

Los culebrones llorosos no tienen protagonistas fijos, y sus autores buscan hacerse reconocibles poniéndoles nombre genérico a series de historias independientes. Así, Carlos del Paso y Antonio Gutiérrez realizan decenas de episodios de «Don Proverbio»; los relatos de Guillermo Marín llevan el título

de «Cumbres de ensueño» y Elia de Erzell, Yolanda Vargas, Guillermo de la Parra y Laura Bolaños escriben múltiples capítulos de «Rutas de emoción», que firma Rosario Sansores e ilustra José Cárdenas.

La pretensión naturalista de los melodramas pasionales se asocia con el dibujo verista, cuya cumbre es la técnica del mediotono, creada por Antonio Gutiérrez. Trabajado a lápiz y difuminado, el dibujo de Gutiérrez –llamado también *café con leche*, pues casi siempre se imprimía con tinta sepia– busca semejarse a la fotografía, que por los mismos años comenzaba a utilizarse en las historietas. La paradoja es que, mientras el medio tono persevera en el naturalismo, los cómics fotográficos mexicanos devienen delirantes fotomontajes expresionistas.

Del melodrama al *pictodrama*

La historieta humorística deriva del chiste gráfico, abreva en la pantomima y el *sketch* teatrales y marcha junto a los *gags* del cine cómico mudo. En cambio el cómic de aventuras, extrovertidas o románticas, entronca con el folletín y la novela rosa, transcurre junto a la literatura de los *pulps* y tiene en el melodrama su querencia más profunda.

Hoy llamamos *melodrama* a las historias truculentas, enrevesadas y pasionales, aunque no tengan música, como si el acompañamiento instrumental fuera accesorio al género, pero en un principio la orquesta era indispensable para realzar el drama. Y es que a la narrativa patética le preocupa menos alcanzar en verdad la excelsitud que proclamarla con vehemencia, y nada mejor que un coro de violines para vendernos la inminencia de lo sublime. De ahí que el acompañamiento instrumental que ensalza los recitados del viejo melodrama de Gluck reaparezca en sus variantes modernas del cine, el radioteatro y la telenovela. Porque es proverbial: las despedidas sin música de fondo son tan desabridas como una recitación sin ademanes.

Privada de galas musicales, atractivo escenográfico y carisma actoral, la narrativa melodramática sobre papel desconfía sin embargo del solo poder del verbo y se hace acompañar de profusas imágenes impresas. Así, los folletines decimonónicos incluyen copiosas cuanto bizarras ilustraciones, y en el siglo XX el melodrama encuentra en la historieta el lenguaje icónico idóneo para enervar la intriga y exacerbar el patetismo de los textos.

Melodramas sin música, pero con hartos dibujos, las historietas pasionales y aventureras del XX bien podrían llamarse *pictodramas*. Y el gran patriarca del pictodrama mexicano es José G. Cruz, quien es también fundador de su variante porteña y arrabalera, cómics que añoran al bandoneón y se titulan «Tango», «Tenebral», «Encrucijada», «Revancha», «Remolino» o «Percal».

Con engolados prolegómenos, adjetivación suntuosa, obsesivos signos de admiración y profusión de mayúsculas en grandes caracteres, los grandilocuentes melodramas de Cruz son un monumento al más delirante *kitsch* monero. Pero Cruz es también creador y pródigo ejecutante del fotomontaje narrativo; una técnica que combina fotografías tomadas exprofeso o preexistentes con materiales gráficos de distinto origen, todos ensamblados y retocados con pincel. Esta variante de la historieta dibujada y de la fotonovela, que fue

cultivada igualmente por Miguel Gloria, Benjamín López y Manuel del Valle, entre otros, le confiere al cómic mexicano del medio siglo un perfil icónico singular.

Gracias a las historietas humorísticas o serias de los *pepines* los mexicanos del común adquirimos identidad; un imaginario compartido, pero también generalizados usos y costumbres de andar por casa, muletillas que otorgan cadencia verbal, fórmulas filosas para insultar y floridas para seducir, frases memorables para bien morir.

Sitio mediático

Antes del tumulto monero de las décadas cuarenta y cincuenta, para que compartiéramos la atroz tragedia de «La Llorona», fue necesario que por varias centurias legiones de abuelas contaran la historia a otros tantos aterrados nietos; para que nos aprendiéramos las aventuras de Heraclio Bernal o de «El hijo desobediente» hizo falta que sus corridos se cantaran millones de veces en innumerables palenques, cantinas y parrandas. En cambio, en el mundo de los medios masivos unas cuantas horas bastan para que millones de mexicanos lectores de *Pepín* se enteren de las últimas transas de «Jilemón Metralla y Bomba», o para que otros tantos seguidores de *Chamaco* se acongojen con las más recientes peripecias de «Estrellitas», la flor del arrabal.

En el medio siglo los mexicanos nos hicimos mexicanos porque empezamos a compartir las emociones instantáneas que nos proporcionaba la industria cultural. Porque, además del grito del Padre de la Patria: «¡Vamos a coger gachupines!», o del apotegma del indio Juárez: «El respeto al derecho ajeno es la paz», todos conocíamos la propiciatoria frase con que empezaba sus relatos radiofónicos el Monje Loco: «Nadie sabe... nadie supo... nadie sabrá la verdad en el horrible caso de...».

El éxito y longevidad del anfitrión de la carcajada cavernosa, cuyas parodias se mantienen en los medios a sesenta años pasados de su debut, se explican porque un pueblo de tradición católica como el mexicano asocia más con el espanto colonial a un monje encapuchado que a los anglosajones «Vault Keeper» (*EC Comics*) o «Uncle Creepy» (*Warren*). Pero también porque con el personaje creado por el guionista Carlos Riveroll del Prado, el dibujante Juan Reyes Beiker y el actor Salvador Carrasco, entre otros, se llevó al extremo en los primeros cuarenta la entonces incipiente estrategia de asedio mediático: radioteatro en la XEW, historieta en *Chamaco*, película dirigida por Alejandro Galindo, *swing* de Ernesto Riestra, presentaciones teatrales de Carrasco y hasta un «Monje Loco» apócrifo y jarioso que protagonizaba películas pornográficas.

Y es que la industria cultural no concibe los diferentes medios como opciones libertarias sino como cerco al consumidor. Los variados sistemas de comunicación masiva se transforman, así, en un monótono continuo multimediático; pasarela recorrida por un corto repertorio de iconos de primera división, que en el tránsito de uno a otro soporte cambian de formato y textura, nunca de concepto. En vez de piezas individuales y autosuficientes –en vez de *obras de arte*– la mayor parte de los productos generados por tal estrategia son variaciones sobre unos cuantos temas y protagonistas canónicos; ecos de ecos que

atrapan por saturación y con frecuencia resultan vacuos fuera del laberinto de los espejos.

Pero en su momento y circunstancia, esta multiplicidad de versiones especulares es capaz de construir poderosos protagonistas metamediáticos; referentes supuestamente *originales*, que en verdad son hologramas sin consistencia, pero terminan por resultar más reales que cualquiera de sus imágenes derivadas. «El Monje Loco» o «El Charro Negro» (creado por Mariño en las viñetas y por Raúl de Anda en el cine), devienen alucinaciones consensadas, presencias compartidas no por virtuales menos entrañables. Y de la misma manera las *estrellas* de carne y hueso se transmutan en sus personajes. Así, María Félix se muda en «La Doña» gracias, entre otras cosas, a la versión cinematográfica que de la novela «Doña Bárbara» de Rómulo Gallegos hace Fernando de Fuentes en 1943, pero también a que ese mismo año Melesio Esquivel la transforma en historieta, para *Chamaco*, y *Pinocho* publica un fotomontaje anónimo basado en imágenes de la película; por su parte «Cantinfladas» es la suma del «Chupamirto» monero, de sus presentaciones teatrales y de películas memorables como «El gendarme desconocido» (Miguel M. Delgado, 1941), al punto que Mario Moreno debe conformarse con ser la menos afortunada de sus caracterizaciones.

De esta manera los fantasmas condensados en la penumbra del cine, la doméstica intimidad de la radio y las estrujadas páginas de un pepín, se incorporan, no sólo al imaginario colectivo, también a la cotidianidad compartida de todos los mexicanos.

El fenómeno no es nuevo. Desde la colonia y hasta el siglo XX, con rústicos medios de gentío como teatros, maromas, circos, marionetas y hojas volantes, se habían confeccionado protagonistas ubicuos y vitales, aunque ficticios o recreados, como el «Negrito poeta» y el «Vale Coyote». Pero los medios masivos del siglo pasado multiplicaron las ausentes presencias y con ellas las experiencias vicarias a disposición de los mexicanos rasos.

Parte indisociable de un continuo transmediático formado por el cine, la radio, la música grabada y en menor medida la menguante revista teatral, la historieta del medio siglo no puede dilucidarse sin ubicarla en su circunstancia, sin rastrear influencias, prestamos y traslapes de otros medios. Y sin esta reconstrucción no hay nada que hacer; con suerte podremos hojear algunos ejemplares amarillentos, pero a distancia la verdadera experiencia de leer *pepines* es irrepetible. Lástima.

Paquito, *Pepín*, *Chamaco*, conexos y similares, eran historietas muy a la mexicana. Su formato extremoso: 28 por 43 centímetros, los grandes, y 12 por 15, los chicos; su impresión en una sola tinta, con frecuencia sepia o verde; su proclividad al mediotono y al *collage*; su frenético ritmo: algunos aparecían todos los días y dos veces los domingos; su carácter misceláneo y finalmente su creciente orientación al público adulto, hacían de las historietas locales de las décadas del treinta y cuarenta un producto peculiar que se apartaba de los estándares del cómic internacional.

En la segunda mitad del siglo esta excentricidad remite y las historietas locales se asimilan paulatinamente al modelo convencional del cómic norteamericano, sin por ello perder identidad. Pero ese es otro cuento.

AUTORES

Jodorowsky el chileno ecléctico 1

Manuel Barrero
Estudioso de la historieta, Sevilla, España

Resumen

El chileno Alejandro Jodorowsky es un creador de múltiples facetas. Interesado por el arte en todas sus formas, comenzó su carrera como actor y autor teatral en Chile, París y México, y ha probado suerte en la historieta, la literatura y el cine; sin dejar nunca de lado la magia y el esoterismo, que también practica. En las siguientes líneas le conoceremos mejor como persona y como cineasta, dejando el repaso a su historieta para una siguiente entrega.

Abstract

Chilean Alejandro Jodorowsky is a multifaceted creator. Interested in all art forms, he started in Chile, Paris and Mexico on a actor and theatre author career and he had significant experiences even in comics, literature and movies, without neglecting magic and exoterism which he also practices. In the following pages we will know him more as person and film maker, leaving for a second installment the consideration of his comics.

«La destrucción es alimento para mí»
(JODOROWSKY)

Actor, novelista, escenógrafo, músico, historietista, cineasta, poeta... Mago, adivinador, gurú, filósofo, brujo... Arúspice, visionario, iconoclasta, excéntrico, esquizofrénico, provocador... Genio.

La figura de Alejandro Jodorowsky resulta, cuando se trata de profundizar en el contenido de su obra, si no fascinante, desde luego sí atractiva, por cuanto diversificada es su personal actividad en el mundo de las artes, con especial énfasis en teatro, cine e historieta. Este artículo pretende introducirnos en el mundo de uno de los creadores más controvertidos de las últimas décadas, para lo cual es conveniente bucear en su vida, en sus actividades y en sus creaciones de toda índole, para concluir con el repaso pormenorizado a sus cómics.

Su vida: atribulada

Descendiente de inmigrantes deseosos de alejarse de Ukrania (padre ruso y madre argentina, a su vez hija de rusos), nace el 7 de febrero de 1929 en Iquique, un árido pueblecito de dos mil almas maldecido por la pobreza, los seísmos y la aridez sito en la zona de Tocopilla, en

el norte de Chile, cerca de la frontera con Bolivia. De niño es hiperactivo, tristón y autosuficiente. Es triste porque su padre le niega los juguetes, y vive estresado y angustiado porque su entorno era una realidad convulsa, tanto en sentido sísmico como por la precariedad material que le rodeaba; él mismo ha declarado: «la angustia habitaba en el corazón de toda aquella locura». [1] Dice haber aprendido a leer con apenas cinco años de edad, utilizando como maestros los cómics de «Pulgarcito», «Mandrake», «Flash Gordon», «El Rey de la Policía Montada» y «El Príncipe Valiente». [2] Unas lecturas que sin duda satisficieron un intenso deseo de evasión de la realidad porque su infancia fue espeluznante: «Cuando los marineros arribaban a puerto había prostitutas por todos lados. Viví una infancia muy sexual; comenzamos a masturbarnos a los cuatro o cinco años, todos [los niños] juntos, y con siete o nueve años ya se iban de putas. Un día, un amigo de ocho años trajo un cubo con un miembro masculino dentro. Él era amigo de la hija de una de las prostitutas, quienes habían matado a un marinero y le habían cortado el sexo, y él vino a enseñárnoslo. Era muy extraño. Fuimos al cementerio y cavamos una pequeña tumba para enterrarlo. También, un día, encontramos una gran piedra, una piedra enorme, flotando en el mar [Cuando lo contamos] nadie nos creyó. Yo fui perseguido por una abeja, una abeja dorada. Durante tres años, la abeja me siguió todos los días». Redondea el relato de su infancia diciendo que sus vecinitos «solían violar gatos y, a veces, perras. Yo jamás pude hacerlo. También bebían leche de perra; mis amigos mataban a los perritos y luego seis de ellos bebían la leche de la madre». [3] Sí, parece delirante. El también llamado Jodo tiene por costumbre irse por las ramas en sus intervenciones públicas...

Sus padres trasladan a Santiago de Chile su humilde negocio de venta de calcetines en 1938 y allí da comienzo su tortuosa adolescencia. El barrio elegido para instalarse resulta ser un foco de violencia, miseria y muerte (la de los navajeados en las calles, la de los borrachos que desafían renqueantes a que el tren se aparte... sin éxito, claro). Este ambiente angustioso y el caso omiso que le profesan sus progenitores le hunde en la introspección y el aislamiento en su domicilio con la única compañía de Verne, Dumas, Salgari, Curwood, Dostoiewsky, Kafka, Poe, Karl May, Paul Feval... y sin otros amigos que estos hasta los dieciocho años. Jodo ha confesado que sufría acoso por parte de otros muchachos cuando era un chaval debido a que su pene tenía forma de champiñón, [4] lo cual acaso fuera producto de la circuncisión a que son sometidos por costumbre los hijos de judíos, algo que él no ha querido jamás corroborar y que, presumiblemente, considera una tara. A esa anomalía física había que sumarle una terrible obesidad que le aquejó durante su adolescencia: pesaba 120 kg cuando contaba dieciséis años, y no hubo manera de eliminar peso con la gimnasia, teniendo que esperar a un cambio en el ritmo metabólico para adelgazar. [5]

Es la misantropía que desarrolla entonces, en general, y la aversión desplegada hacia su inmediato y estrecho entorno, en particular, lo que le induce a volcarse en la búsqueda de (o evasión hacia) un «significado» de las cosas, a la busca de la existencia en sí. De ahí su

Alejandro Jodorowsky en la elaboración gráfica de una famosa fotografía.

interés por el yoga y las técnicas de relajación, así como la inmersión en el budismo zen, la práctica del karate y el cursado de estudios universitarios de sicología y filosofía durante dos años, aunque también estudia por su cuenta medicina y matemáticas. Poco dura en los círculos académicos, pues no se aplica, prefiere haraganear o ir al cine o leer poemas, hasta que decide orientar su vida por los arriesgados derroteros del arte atraído por la magia del teatro, concretamente por los espectáculos de marionetas. Ya desde los quince años anidaba en él el deseo de ser actor, mostrando tanto entusiasmo por ello que sus pocos amigos de infancia le llamaban pequeño Rimbaud; pero es entre 1949 y 1952 que su flirteo con el escenario se convierte en pasión. Primero actúa de payaso y oficia como domador de elefantes en el circo, luego pasa a hacer mimo y teatro..., hasta formar su propia compañía de marionetas, el Teatro Experimental. Esto último tiene lugar a poco de cumplir veintitrés años de edad, en 1951, usando los escenarios de la Universidad de Santiago y con una compañía formada por conocidos suyos que alcanza el medio centenar de integrantes entre los que se cuentan los jóvenes intelectuales chilenos coetáneos Donoso, Parra, Lihn, Edwards... Jodo descuella sobre todos, por innovación y por atrevimiento.

En 1953 emigra a París. Parece que marcha en calidad de exilado porque no volverá a pisar el suelo de su patria natal hasta abril de 1991, aunque ha declarado en una ocasión que su ida obedeció a que nadie en Chile podía enseñarle tarot ni alquimia .[6] En la capital de Francia se relaciona con músicos, actores, poetas y escritores. Se alista al servicio de Etienne Decroux, quien fuera el maestro de Jean-Louis Barrault y de Marcel Marceau. Con este último le pone en contacto y trabaja para él durante los siguientes seis años de su vida (escribe dos obras de mimo para Marceau: «Le mangeur de coeurs» y la famosa «La cage»), e incluso tiene Jodorowsky por esta época la oportunidad de dirigir un musical para Maurice Chevalier, el de resumen de su carrera estrenado en el teatro L'Alhambra. El siguiente paso en su trayectoria artística consiste en dirigir durante un año el Trois Baudets Theatre. Luego, se enrola en una gira mundial de la compañía de Marceau y, cuando paran en México, el gobierno le propone un puesto como director de teatro, afincándose entonces allí. Desde 1960, incansable, dirige un centenar de obras teatrales de vanguardia en menos de una década. Adapta a Strindberg, Beckett, Ionesco, todos con gran éxito, consiguiendo actores de alcurnia para sus adaptaciones, que fueron sonadas por su atrevimiento (redujo a dos los 50 personajes de una obra de Strindberg y

rescribió por completo una obra de Leonora Carrington, por ejemplo).

Pero el punto álgido de su carrera lo alcanza a su vuelta momentánea a París, en 1962, cuando se reúne con Roland Topor y Fernando Arrabal para fundar el Movimiento Pánico, basado en la filosofía de ruptura de límites representada en el dios Pan (que era múltiple, a la vez verdugo y víctima), y con la intención de estudiar las teorías del poeta y actor Antonin Artaud, cuya obra «El teatro y su doble» fue la Biblia de Jodorowsky como autor teatral, según ha admitido. A partir de aquí, Jodo comienza a portarse mal. De todo hace y con todo escandaliza. Organiza algo que él llama *sicodramas,* una suerte de *happenings* agrupados bajo el título de Pánic Ephemeras (Efímeras Pánicas), con los que pretende provocar una fuerte reacción por parte del espectador, para lo que hace gala de abscesos de sadismo y de un descoque absoluto, lo cual supuestamente liberaría al público de sus obsesiones eróticas, exorcizándoles a través del terror y del humor a partes iguales. Aquellos espectáculos, *performances* con las que Jodo quiere plasmar una expresión múltiple del arte en donde se conjugasen las sustancias primigenias de la poesía, el teatro, la danza, la imagen plástica... y todo ello en íntima relación con el terror, el humorismo y la espontaneidad, alcanzan hasta cuatro horas de duración y son desarrollados a manera de rituales, con Alejandro oficiando de maestro de ceremonias y situando sobre el escenario animales, exuberantes mujeres y enanos castrados. Además de eso, toca en el grupo pop Las Damas Chinas (a golpe de filete crudo sobre el teclado, que en una ocasión destruyó a hachazos frente a las cámaras de televisión), cofunda la revista surrealista *S.N.O.B.* junto a un grupo de escritores mexicanos, representa a Nietzsche con actores desnudos sobre el escenario (con él meditando en cueros)... Y alcanza el clímax de este período cuando castra animales sobre las tablas (simbólicamente, a su padre, dice), y cuando pega latigazos y zurra a las chicas en sus 27 Efímeras Pánicas. Lo colma con la vigésimo séptima, un *happening* monumental y demencial llevado a cabo en el Centro Cultural Americano en 1965, y germen de la posterior desintegración del Grupo Pánico (que tendrá lugar en 1974), ante el peligro de que el supuesto movimiento sufriera la institucionalización que pretendía Arrabal.

Durante todo ese tiempo también aprovecha Alejandro para dirigir su primera película y comienza su carrera como escritor, pues inicia entonces las fábulas noveladas «Las arañas sin memoria» y «El paraíso de los loros». Pasa un año en Estados Unidos y otro en Francia a finales de la década del sesenta, hasta 1967, cuando vuelve a México para quedarse allí otros cinco años durante los que forma la Sociedad Cinematográfica Producciones Pánico, con vistas a filmar «Fando y Lis» (el rodaje tiene lugar en Francia, sin embargo). Poco más de dos años después, dirige «El Topo». En 1973 «La montaña sagrada», y comienza los preparativos para la adaptación a la gran pantalla de «Dune», un proyecto faraónico que se vino abajo pero que le reportará la amistad con Moebius en 1975. Es por entonces también que Jodo pergeña sus primeros guiones de historieta en México.

En 1977 prepara la que sería su última película por una temporada,

«Tusk», estrenada en 1979. Dedica la siguiente década a escribir cómics, aunque no se olvida del cine, pues intenta rodar la película «El rey del mundo», y elabora un proyecto de adaptar a la gran pantalla «El Incal», hasta que en 1989 estrena «Santa Sangre». Al año siguiente rueda «El ladrón del arco iris», ya afincado en París, ciudad donde combina sus sesiones de *sicomagia,*[7] con las labores de conferenciante gurú en el Cabaret Mystique de París, e impartiendo semanalmente sus sanamientos en el también parisino café Stellaire mediante el uso del tarot. Sus libros han sido muy populares entre los amantes del esoterismo, y los editados en México, «Historias Pánicas», «Juegos pánicos», «Teatro pánico» o «Filosofía pánica», están casi todos descatalogados, aunque hoy se puede encontrar todavía el estudio sobre su obra «Antología pánica», con prólogo y notas excelentes de Daniel González Dueñas. [8]

Mitificado por la promiscua y adelantada a su tiempo «El Topo» y por sus gestas cósmico-místicas en viñetas, Jodorowsky menudea por los festivales de cine y cómic mientras imparte cursos sobre tarot y sicogenealogía durante la dácada del noventa. En el último lustro del siglo XX su popularidad ha adquirido nuevos bríos, disfrutando de éxito sus guiones de cómics (en España, Norma reditó «El Incal», obra que ha vendido más de un millón de ejemplares por todo el mundo), cosechando sus películas nuevas legiones de *fans* (como ha quedado demostrado con la retrospectiva de su filmografía en el Festival de Cine Underground celebrado en Chicago en agosto de 2000), impartiendo cursos y seminarios sobre sicomagia (ha sido aplaudido en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile por sus estudios vinculados con el inconsciente humano), y publicando una nueva hornada de libros: el inspirado en el tarot «L'arbre du dieu pendu» (1996), la novela alquímica «El niño del jueves negro» (Siruela), la delirante «Albina y los hombres perro» (en la editorial Dolmen), «Psicomagia II» (Siruela)... Entre sus últimos proyectos se cuentan la literatura, con una nueva novela en la que lleva trabajando seis años y continúa con sus guiones de historieta y para cine. Asimismo, tiene intención de volver al teatro, pues anunció para enero de 2001 el estreno en Italia de la obra «Ópera pánica». [9]

Hoy, anciano pero incombustible, asiste pletórico de vivacidad a toda convención a la que es invitado, incluso a las cinematográficas, si bien rehúye el visionado de sus películas porque no soporta contemplar actuando a alguno de sus cinco hijos (cada uno de madre diferente, por añadidura). Con todo, ha reconocido que es muy feliz viendo los cortometrajes rodados por su hijo de veinte años Adam.

Él: sincrético

La obra de Jodorowsky, ambigua y críptica en un principio, se revela inteligible pese a sus estrambotismos, sus delirios abracadabrantes y la indignante faramalla de chalán que acostumbra a utilizar en las entrevistas. El análisis de sus aportaciones a la narrativa, al cine y a la historieta destapan una serie de obsesiones tras toda esa pantalla de conceptos cósmicos, mesianismo y contradioses fáciles de comprender si, como él teoriza, se profundiza en su genealogía, en su pasado. Procediendo así, se

entrevé también un hábito utilitario, interesado en la fama, entendiéndola como trampolín hacia la inmortalidad.

Las presumibles taras físicas que le aquejaron en su infancia, unidas a las truculencias cotidianas de su barrio infecto, sumado todo ello a un más que posible complejo de Edipo (esto no pasa de ser una conjetura), hacen del Jodorowsky adolescente un ser que asume su debilidad, su mortalidad, y se refugia en sí mismo. No obstante, dotado de gran inteligencia y con la mente plagada de fantasías y de proyectos, decide recorrer un proceso iniciático, de aprendizaje y perfeccionamiento físico mediante las artes marciales, y también espiritual para superar el miedo a la muerte. Y el del espíritu lo hace a todos los niveles. Obsesionado por la búsqueda de su propia identidad, partiendo de su origen judío que nunca abandona, se rodea de mentores que le inicien en otras disciplinas.

En el budismo zen acude al monje Yotakata y en el tibetano a Thursday L., en la medicina mágica de los gitanos es instruido por Paul Derlon y, en los alucinógenos, por Oscar Ichazo. Luego se sumerge en la cábala devorando los libros de Gurdjieff y se empapa con las «Nuevas religiones de la era de acuario», como la de Carlos Castaneda, a quien profesaba gran admiración a comienzo de la dácada del setenta. Todo ello en una apretada amalgama de teorías siempre alejadas de lo instituido a las cuales se une un cierto nihilismo producto de su amor por Sartre y, en menor medida, comulgando con el positivismo lógico de Wittgenstein. Freud y Jung, por este orden, también pueden encontrarse en su mesilla de noche.

Como quiera que se halla en posesión de una fuerte personalidad, la de un ególatra profundo y un misántropo convencido, termina por surgir el genio. Un genio que se manifiesta en múltiples facetas, ecléctico, dando la imagen de un «buscador», un teósofo que utiliza el arte para conjugar los caminos que le conduzcan a sí mismo, a su esencia en conjunción con el universo. Refuerza su lucha por ese objetivo con las teorías en boga y abraza el surrealismo considerándolo como «el último gran movimiento que ha surgido en Europa», [10] si bien hay quienes ven su obra fraudulenta y arrogante y más dadaísta que surrealista en realidad, prosaica y ligada, fílmicamente, a la *exploitation*.[11] Jodorowsky lo mezcla todo; igualmente se sumerge en la arqueometría del tarot, que en la cábala y otras ciencias esotéricas y ocultas hasta crear las suyas propias: la psicomagia, la sicogenealogía, los masajes iniciáticos... Sus teorías personales no han de estudiarse por tanto bajo un solo prisma y sí como un crisol de temas con los que teje la urdimbre de su obra.

El más importante de esos temas es el del proceso iniciático. Puesto de manifiesto como actitud ante la vida, como búsqueda del origen genealógico (el *regressus ad uterum*, en suma), termina en el retorno ritual, en la metamorfosis, el renacer que deviene inmortalidad al liberar por fin el espíritu como se estipula en el ciclo kármico panindio. Todos los personajes del chileno pasan por determinadas pruebas que ponen de manifiesto su temperancia, ayudados las más de las veces por algún tipo de poción, normalmente orientados por un mentor, por lo común conscientes de sus carencias, y siempre pasando por el horror

del sacrificio y de la mutilación. Así, hasta llegar al dominio de sus cuerpos astrales, residuo de su felicidad fetal, y hasta el encuentro con el huevo regenerador y la conciencia de su dualidad, su androginia, ecuación perfecta de la esencia humana según Jodo (el sexo, habitual invitado en sus obras, no suele resultar vejatorio, sino que se aglutina en el amor, entendido como amor cósmico, más divino que físico). Y esos personajes que crea son invariablemente Mesías, los anunciantes del fin del mundo y de la restauración del paraíso, el de los judeocristianos, ya que sus mundos vienen a confluir todos en una ilusión escatológica de la que nos liberará un presagiado, en definitiva, con la imagen de Dios invariablemente como telón de fondo.

Jodorowsky intenta que su enviado particular se libere del lastre religioso, al menos del tradicional, puesto que el autor es un místico que aspira a encontrar a Dios en sí mismo y, por ende, reniega de las religiones: «el más grave peligro que corre ahora la humanidad [...] Los símbolos religiosos los veo demolidos y hay que reconstruirlos de otro modo». [12] De hecho, según cuenta en su novela autogenealógica «Donde mejor canta un pájaro» (Seix Barral), su abuela renegó de Dios al morir su hijo como consecuencia del peso de 37 tratados del Talmud que le impidieron salvarse de una inundación. Pero el Antiguo Testamento está presente en la obra del chileno; sus personajes están bruñidos siguiendo el modelo bíblico, se conducen por una ruta salpicada de penas, miedos, intrigas, venganzas, sentimientos de culpa y arrepentimiento para, al encontrarse consigo mismos, revolverse contra su creador. De ahí que el tema de la castración y de «matar al padre» sea constante, quizás por razones personales, quizás como repulsa de la represión sexual judeo cristiana en general [...] se admiten apuestas. De otro lado, en el libro que preparó para ser editado en 1994, «Las mil caras del hombre invisible», una suerte de reunión de cuentos-sentencia al estilo Khalil Gibran, se observa un claro panteísmo.

Bajo el punto de vista del autor chileno todo se concreta en lo espiritual, haciendo de ello una enmienda a la totalidad, lo político está en lo religioso, lo divino en lo humano, la mierda en la belleza o, parafraseando a otro de sus filósofos favoritos, Nicholas DeCusa, «todo está en todo». Por eso su visión trascendental y unificadora del universo no impide que sus obras estén ribeteadas por el humor, pues también ha declarado que «lo cómico está escrito en el inconsciente o incluso en el supra-inconsciente». [13] Un humor irreverente, producto de la necesidad de buscar una lógica malsana al mundo o, mejor, una no-lógica en la que la realidad se desdibuja y en la que la violencia más brutal y la locura son habituales (dejó esto manifiesto en su libro de 1997 «La sabiduría de los chistes»). Por descontado, su humor es cáustico; no en vano cosechó en 1985 el premio Humor Negro con su obra «El paraíso de los loros».

El esoterismo y la cábala también son constantes en su obra. Habiendo bebido de las filosofías orientales y de las corrientes esotéricas extendidas por Europa, siempre conduce sus historias a través de un número mágico, habitualmente el siete (lo extiende a nueve en el filme «La montaña sagrada», en representación del sistema solar; luego a doce, para el zodiaco), denomina *sa-*

muráis a sus colaboradores y, cuando conferencia, dice hacerlo guiado por una entidad interior llamada El Chino. Los que le conocen bien, como Moebius, o como Sergio Aragonés, no dudan en definirlo como un hombre con una personalidad muy acusada, con esencia, espiritualidad y mucho conocimiento. Y puede que así sea; mas, el mundo de hoy, sumido en la molicie consumista y en el pragmatismo neocapitalista, hijo bastardo del neoliberalismo, le convierte en un tipo subversivo, un intelectual hiperactivo contra el arte, un paria despreciado por una sociedad que ya no confía en la necesidad de buscar en el intelecto la iluminación, en el corazón la gracia, en el sexo el orgasmo cósmico y en el cuerpo el estado de trance..., y menos a través de los cómics. Sus temas y su modo de abordarlos acercan su obra a los esquemas del *underground,* y de hecho él considera que el arte para la élite ya acabó y que se accede al verdadero arte a través del arte popular, aunque intelectualizándolo.

Si ponemos los pies un poco más en la tierra, el análisis de la obra de Jodorowsky también atañe a figuras más cercanas y materiales. El componente freudiano de sus creaciones es claro, y también sobrevuela por sobre toda su obra la referencia a la cotidianidad desde el análisis de sus contenidos míticos a la manera de Jung. Y su actitud de «judío errante», como se le ha calificado avispadamente, acaso se amolde más a la de un judío que reniega de sus orígenes, que rechaza la figura del padre (en su novela «El niño del jueves negro» retrata a su padre como materialista, comunista y ateo), y que odia la segregación clasista (las clases estaban muy marcadas en su Chile natal), lo cual no deja de ser una repulsa del materialismo dialéctico y, a la larga, y como reacción edípica última, del marxismo paterno y del marxismo filosófico.

Jodorowsky, como creador, es un humanista que renuncia a lo material y que se enfrenta con la risa al caos de la existencia, ridiculizando así la sociedad. Por no amoldarse, se convierte en un provocador, en un esquizofrénico endemoniadamente burlesco. Del Grupo Pánico no ha dudado en decir que fue creado para burlarse del aburguesamiento que estaban experimentando Bretón y los surrealistas franceses a finales de la década del cincuenta: «todo fue una gran fiesta... Nunca existió ninguna doctrina, ninguna afinidad entre nosotros [...] había que crear un nombre y hacer pasar a la Historia algo inexistente, para demostrar que la historia es falsa».[14] También ha dejado caer la afirmación de que la editorial Les Humanoïdes Associés nació de un discurso que él pronunció. De igual manera, pretende convencernos de que la película «Action Jackson» y la paraliteratura de Silver Kane y Marcial Lafuente Estefanía son de enorme calidad; desea adoctrinarnos con su predilección por el cine de Hong Kong y por los filmes de Argento y Lucio Fulci frente a producciones como «The Cage», y aconseja que los libros han de comprarse al tacto. Para colmo de lo extravagante ha declarado alegremente que tiene ciento cincuenta años de edad y cosas como: «contemplo la civilización desde la perspectiva de un marciano, y a los humanos como pequeñas obras de arte». [15] La página electrónica en internet en la que su trayectoria tiene mayor presencia no podía denominarse de otro modo que *hotweird,*

y su tarjeta de presentación reza *anti-poeta y mago* o bien *guía de sombras, maestro dormido* y otras frases del estilo. En Père Lachaise, París, plantó en 1965 una lápida sobre una falsa tumba en la que se lee su nombre y el epitafio QUOI?

Para terminar este recorrido por su laberíntica personalidad, reproduzco unas declaraciones sobre él efectuadas por Arrabal recientemente: «Uno de mis amigos, fundador del Movimiento Pánico, Jodorowsky, me dijo un día: "Nosotros no conocemos el amor homosexual, probémoslo". Le dije: "Comienza tú. [risas] Y él llamó a un actor y se hizo sodomizar por él. No le gustó"». [16]

Estamos antes un buscador. En efecto, estamos ante un gurú aparentemente no codicioso que jamás cayó en el deleznable sectarismo, ante un hombre que cree que la humanidad finalmente «se irá haciendo espiritual, porque si no se autodestruye [y para ello] no son necesarios gurús, ni guías, pero sí instructores que hayan llegado a altos niveles de conciencia». [17] Él mismo adopta ese papel. Es labor nuestra creerle un loco o un verdadero genio con brotes de excentricidad. Aún así, si no queremos comprometernos con su doctrina, nos queda el goce estético de su obra.

Su cine: maldito

Y tanto. Todos sus proyectos, o han terminado perdidos o censurados o retenidos por las distribuidoras o con muy mala prensa, hasta que unos pocos estudiosos reivindicaron su figura a finales de la década del ochenta equiparándolo con el buen hacer de Jean Cocteau y Ken Russel. Con el paso del tiempo Jodorowsky se ha convertido, junto con Raúl Ruiz, en el director de cine chileno más famoso. El rescate de sus cintas, diseminadas por el mundo durante años, ha sido arduo y, por fortuna, los nuevos soportes las han hecho accesibles en el último lustro. Su cine resulta muy personal, excesivo, por lo brutal, lo explícito y lo desenfrenado, pero adelantado a su tiempo, por lo imaginativo, por lo arriesgado; es, en definitiva, visionario, como el del olvidado Mójica Marins. Desde luego Jodorowsky se ha ganado a pulso su malditismo. Como prueba este breve recorrido por su filmografía, tachonada de obsesiones mesiánicas, donde priman las referencias a la Biblia, a la culpa, a la muerte y a la locura.

A su primera película, «Las cabezas intercambiadas» (1967), él se refiere como «media película»,[18] dado que la copia original fue robada a poco de su estreno. Se trataba de una adaptación de la novela de Thomas Mann «The Transposed Heads» rodada en París, interpretada por el matrimonio Ruth Michelly y Saul Gilbert, filmada en color en 16 mm y con música del grupo electrónico Kosma. No es una película en el sentido estricto del término; la narración se articula a modo de fábula muda y la historia es interpretada utilizando el mimo, aunque consta de una breve introducción escrita por Cocteau. La obra no pasó desapercibida, ya que cosechó el segundo premio en el Festival de Cine Amateur de París y el primero en la misma categoría en Roma; pero tras la muerte de Gilbert, por cáncer, su esposa Ruth se marchó a Alemania con la única copia de la filmación, y para su realizador ha sido imposible recuperarla.

Su siguiente trabajo, filmado a lo largo de varios fines de semana en 35 mm,

«Fando y Lis» (1968), se sostiene sobre un texto de Arrabal que ya había escenificado sobre las tablas el chileno y que pretende simbolizar la peregrinación a una tierra de promisión, pues allí parece conducir el vagabundeo de los dos tarados protagonistas, el impotente y violento Fando y la paralítica Lis. Rodada sin guión previo con estructura de *road-movie*, Fando y Lis encuentran en su camino hacia la tierra prometida de Tar, «donde la infelicidad no existe», a gente extrañísima; charlan, se hacen la puñeta entre ellos dos, discuten sobre banalidades, luchan..., hasta que Fando acaba matando a Lis. Prosigue él su camino con el peso del cadáver de ella y con el peso, aún mayor, de la culpa, de tal guisa que acepta la tortura que luego le aplican unas mujeres en bikini y atiende impasible al ritual en el que unas vampiras beben sangre (verdadera, según Jodorowsky), mientras ofrecen la vagina del cadáver de Lis a unos cerdos (verdaderos, también). Esta provocadora cinta fue presentada en el Festival Internacional de Cinematografía de Acapulco con cierto éxito entre los pocos que aplaudieron la llegada de un nuevo maestro del surrealismo, pero las acusaciones de corrosivo y corrupto que el resto emitieron hacia el director suscitaron tal alboroto que el realizador tuvo que huir por temor al linchamiento, y el certamen fue clausurado [19].

Luego, «Fando y Lis» llegaría a ser comparada por ciertos intelectuales con el «Satyricón» de Federico Fellini (quizás por la escena de los huevos, si bien la película del chileno aventajaba en tres años a la del italiano), pero eso no facilitó su estreno en México, país donde le quisieron prohibirle su filmación, y en Estados Unidos se estrenó censurada por la propia distribuidora, Cannon Films, que cortó todas las escenas de fuerte contenido. Pese a todo, recaudó 400 000 dólares, y con eso pudo hacer frente a su siguiente proyecto cinematográfico (de hecho, el escándalo ayudó). De «Fando y Lis» hubo un intento de estreno en España en 1980, junto con la cinta de Arrabal «Viva la muerte». Dada por perdida durante treinta años, por fin pudo localizarse una copia, y hoy es posible adquirir la versión en DVD, de Ars Magna, la cual adjunta también el documental de 1995 «Constellation Jodorowsky», que trata de la vida y el arte de este hombre a través de las entrevistas practicadas a él mismo y a sus amigos Giraud, Arrabal, Marceau, el músico Peter Gabriel y el maestro de artes marciales Jean-Pierre Vignau. También existe versión en VHS, editada en estados Unidos.

Su producción más emblemática y primera en color, «El Topo» (1970), fue dirigida en México con un costo de millón y medio de dólares aportado por Allen Klein (aunque su administrador fue un tal Roberto Viskin), en plena época del LSD y con los asesinatos de Charles Manson aún frescos en la mente de todos. Se trata de una amalgama de *western* y pasión cristiana protagonizada por un vengador de oscuro designio. Ese vaquero vindicador forma parte de un ejercicio simbolista donde cabe una mezcolanza de filosofías zen, tao, sufí y de tarot, junto con mucha inspiración tomada de la filmografía Luis Buñuel. El pistolero, apodado Topo, incorporado por Jodorowsky, instruye a su hijo sobre el sacrificio ritual y le explica que ha de destruir la figura del padre si quiere madurar, golpeándole para remarcar sus palabras (es como el tradi-

cional castigo patriarcal, el que aplica sobre este hijo en la ficción, interpretado por Brontis, hijo real), atraviesa un pueblo masacrado por cuatro villanos y jura dar muerte a los responsables como un resentido samurai. Lo hace, castra al líder de los malos, pero él debe refugiarse con una comunidad de monstruosidades a quienes decide tutelar y sacar de su encierro subterráneo. Es ayudado por su hijo, ahora un sacerdote que reniega de él como padre, pero que colabora en la construcción del túnel conducente a la libertad. Cuando salen, los *freaks* son masacrados debido a su fealdad (en una nueva alusión a los disturbios de 1968 en Ciudad de México), tras lo cual Topo se autoinmola.

«El Topo» es una extraordinaria y repulsiva mezcla de Leone, Peckimpah y Browning en la que asistimos a la transformación de un pistolero en una suerte de bonzo (se suicida ritualmente prendiendo fuego a su cuerpo). El director ha comentado que la dirigió bajo trance, sin fundidos, sin efectos, siguiendo el guión de modo consecutivo con el objetivo claro de «ser el Cecil B. de Mille del *underground* [...] Espero que algún día vengan Confucio, Mahoma, Buda y Cristo a verme para sentarnos a la mesa, tomar el té y comer unos *brownies*».[20] Desde luego, el rodaje fue una locura: durante los nueve meses que duró, los técnicos no paraban de hacer cola para cobrar, tanto como escaseaba el capital; el tal Viskin marchó un día al barrio chino más cercano y se trajo consigo 20 prostitutas y, otro día, 200 condones (para los efectos con sangre, toda una plétora). Por causa de su factura escabrosa, el realizador en un principio no logró distribuirla fuera de México, lo cual era su principal objetivo, pero finalmente convenció a un *hippy* allegado a la productora de las películas de John Lennon y Yoko Ono y alcanzó a convertirse en película de culto. Fue proyectada todas las medianoches de los viernes en el Elgin Theatre desde diciembre de 1970 hasta junio de 1971, y gracias al «boca a oreja» logró tanto prestigio como entonces gozaban las obras «Lord of the Rings», «El lobo estepario» o «Las enseñanzas de don Juan», libros consultados por los intelectuales de la contracultura de entonces. Incluso Dennis Hopper ha asegurado que estudiaba «El Topo» cuando preparaba «Easy Rider», y que llegó a ofrecerse al chileno –junto con Peter Fonda– para trabajar en su siguiente filme. La autoridades mexicanas rehusaron patrocinar la película en el Festival de Cannes de 1971. En España no sería estrenada hasta enero de 1980, en la primera Muestra Internacional del Cine Imaginario y de Ciencia Ficción de la Villa de Madrid, junto con «La mansión de la locura» y «Alucarda», ambas del mexicano Juan López Moctezuma, también integrante del Grupo Pánico. El comité organizador concedió allí a Jodorowsky una mención especial por su labor artística y por su apoyo al certamen, pero no premió su cinta, de pase único en el festival al apoderarse el distribuidor de los rollos para su visionado en circuitos comerciales. Hoy es fácilmente localizable su versión en VHS, editada por el sello británico Chain Production (sólo en sistema PAL), ya sin los cortes que la BBC hizo sobre la cinta en su último pase por televisión. También está disponible en formato laserdisc.

«La montaña sagrada» («The Holy Mountain», Estados Unidos/México,

1973) es un filme de tipo documental rodado con dinero, según él, de John Lennon (el productor, Klein, discutió con el director y se desentendió del proyecto por considerarlo orgiástico). Se trata de un experimento fílmico, un documental ficticio, que narra la búsqueda de la sabiduría residente en la amalgama de filosofías y de la iluminación a través del contacto con los hongos alucinógenos administrados por el gurú boliviano Oscar Ichazo. Antes de comenzar el rodaje, Jodorowsky y su esposa Valerie experimentaron una semana apenas sin dormir bajo la supervisión de Ichazo y de un maestro japonés del zen, cuyo sistema de meditación mezclaba diversas técnicas con ejercicios de yoga. Luego, junto a todo el equipo de filmación e intérpretes, ingirieron LSD mientras Ichazo y sus ayudantes les practicaban masajes mongoles. La película consta de tres partes. En la primera, una especie de análogo de Cristo vive en el México contemporáneo experiencias que atañen a la América de los siglos XV-XVI, en una metáfora crítica en torno al brutal colonialismo español. La segunda parte es una sátira del poder, del sistema, que se hace al tiempo que son presentados los protagonistas de la cinta. Y en la última vemos cómo un grupo de potentados son preparados y conducidos por El Alquimista (Jodo lo interpreta) hacia una montaña en la que habitan unos hombres sabios e inmortales a quienes pretenden arrebatar su cualidad de eternos. No consiguen su objetivo, y el camino hacia la absurda reflexión final está jalonado por violencia, mutilaciones y sangre. De esta película ha comentado su realizador que pretendía hacer «cine sagrado. Conseguí elefantes, tigres, plantas sicotrópicas, un enano, un millonario y la llené de sangre de principio a fin... se revela la verdad cuando los personajes toman conciencia de que están en una película».[21] «La montaña sagrada» se mantuvo dieciséis meses en cartel en Nueva York, y en su pase en Cannes en 1973 causó gran conmoción y repugnancia. Muy difícil de encontrar durante años, salvo por las versiones japonesas editadas por Nikkatsu, hoy por fin existe copia en VHS de esta película, la publicada por el sello inglés Visual Entertainment.

Con esta cinta termina lo que para el realizador era cine hasta ese momento, a lo que había considerado como un poema, un recorrido de visión completa inexpresable e imposible donde él lo orquestaba todo: dirigía, interpretaba, diseñaba los trajes y los decorados, componía parte de la música... Jodo quiso edificar con su cine una fortaleza sobre la fe en el espíritu humano, sobre el amor como única salida de salvación y sobre la búsqueda de la identidad a través del sacrificio. Y no pudo. A partir de entonces buscó una creación de tipo colectivo más estructurada que intenta materializar en su siguiente empresa. Meditó sobre la posibilidad de realizar los filmes «El Sr. Sangre y la Srta. Huesos» y le pusieron sobre la mesa 300 000 dólares para rodar «La historia de O», pero el proyecto que reclamaría su atención fue «Dune», por el que luchó desde 1974 a 1977 sin éxito, quedándose en fase de preproducción; pero incluso así es de gran importancia para el género y para comprender la posterior dedicación del cineasta a la historieta.

La novela homónima de Frank Herbert, multipremiada (Nébula de 1965 y Hugo de 1966, al alimón con «And Call

Me Conrad» de Roger Zelazny), se había intentado llevar a la pantalla grande ya en 1972. La empresa APJAC Productions, presidida por Arthur P. Jacobs (productor de la serie cinematográfica El Planeta de los Simios), había comprado los derechos, había contratado a Herbert como director técnico y tenía planeado el rodaje en Turquía. Pero Jacobs murió repentinamente y, con él, el proyecto. A poco, guiado por un sueño al parecer, el director chileno contacta con Michel Seydoux, el ricachón distribuidor de su anterior largometraje, para hacerse con los derechos, lo cual consigue con relativa facilidad por razón de que a los estudios de Hollywood se les antojaba difícil el trasvase a la pantalla de la obra literaria. Jodorowsky tarda ocho meses en dejar listo el guión y, a partir de ahí, planea un proceso de trabajo que avanza sobre la premisa de ir salvando grados de superación y contratando samuráis en número de siete, a saber: Seydoux, Giraud, Chris Foss, H.R. Giger, Dan O´Bannon, David Gilmour (de Pink Floyd) y Salvador Dalí.

El chocante proyecto se convierte en obsesión. Planea un rodaje a lo De Mille en Europa, México y el desierto argelino de Tassili. Ordena llevar a cabo un examen sicoanalítico y otro marxista de la novela. También la hace analizar por un alquimista, y contrata al experto en ciencia ficción francés Michael Demuth para que le asesore. Al efecto, Foss le hace seiscientos dibujos; Moebius, tres mil, todo el *story-board;* Giger, una docena de diseños para los *harkonnen* y su planeta. Por considerarlo petulante, vanidoso y caro, Jodo expulsa del proyecto al primer especialista en FX contratado, Douglas Trumbull, y acude a O'Bannon, entonces joven promesa aplaudida por los efectos especiales de «Dark Star». Encarga a Vignau que prepare a su hijo Brontis durante dos años en la lucha a cuchillo, tiro con arco y karate para interpretar consecuentemente el papel de Leto Atreides. También emplea a una hechicera conocedora de las setas mágicas, Pachita, y a un sudamericano experto en la guerrilla para coreografiar los enfrentamientos de Paul y los fremen contra la armada imperial. Para la música se pensó en el grupo Magma, y la casa discográfica Virgin llegó a ofrecerles a Gong, a Mike Olfield y a Tangerine Dream, pero Jodorowsky quiso a Pink Floyd.

Contrata a Dalí por cien mil dólares por hora de rodaje (era tan caro que le pidió permiso para sacarle un molde en poliestireno e intercalar las tomas reales con las de la estatua de plástico), y luego le despide debido a «sus observaciones a favor del franquismo».[22] Mantiene al autor del libro a su lado con la idea de utilizarlo como escritor de los diálogos definitivos, y se abstiene de guardar fidelidad a la novela original, alejándose del espíritu ecologista que guiaba a Herbert al escribir su obra (activista desde 1952 y tema central de sus primeros relatos). A Jodo le atrae, por el contrario, el planteamiento de la religión mesiánica que alcanza poder pleno en medio de una sociedad feudal, así como el detalle herbertiano de la «presciencia», ese acopio de pequeñas percepciones inconscientes que permiten intuir el futuro. Aún así, es de la opinión de que Herbert es el mero transmisor de una mitología que borra al artista que la recibió y difundió, para luego, adoptando la teoría de Jung de que los arquetipos no pertenecen al hombre co-

mo individuo, pasar a formar parte del inconsciente colectivo. Por ello, el chileno transforma la novela a su gusto, la recrea. Para él lo importante será mostrar el proceso de iluminación del héroe hasta que se convierte en Mesías del planeta. Así las cosas, planea que el duque Leto sea castrado en el transcurso de una corrida de toros y que Jessica sea inseminada por una gota de sangre, convirtiéndose así en la madre «virgen» del Mesías. Y prevé hacer del emperador de la galaxia un loco que vive en un palacio de oro en simbiosis con un robot idéntico a él. Crea, en fin, un universo retrotraído hasta la religión pero dominado por «las leyes de la antilógica». [23]

Una vez decidido que comenzarían a rodar en marzo de 1976 para poder estrenar la película en otoño del mismo año, al realizador se le hinchó el presupuesto desde seis hasta diez millones de dólares, y la productora se negó a distribuirlo, pese a que su director consintiera en eliminar las escenas de sexo explícito. Él mantiene todavía la acusación de que el proyecto fue saboteado por Hollywood, por ser más francés que americano y porque su mensaje no era lo suficientemente sencillo para el público. Desde entonces, Jodorowsky no se cansa de llamar gángster a Dino de Laurentiis, y más porque considera que el grueso *story-board* de Dune circuló por los despachos de Hollywood durante un tiempo tras cancelarse el proyecto, y no cree arriesgado suponer que pudo haber sido el catalizador de posteriores superproducciones de ciencia ficción alejadas de la frialdad de «2001: A Space Oddity», como «Star Wars» o como el celebrado «Alien» de Ridley Scott, producción que contó con parte del mismo elenco de «siete caballeros» que Jodo había reclutado: Moebius, Foss, Giger y O'Bannon.

Desaforado debido al fracaso, Jodorowsky se volcó en otra filmación, la de «Tusk» (1979), cuyo protagonista es un elefante dado que se basaba en la narración infantil «Poo Lorn L'éléphant» de Reginald Campbell. Trata de una niña, Elisa, y un pequeño elefante, el Tusk del título, que nacen a la vez, y sus vidas se interconectan a lo largo de los años, sobre todo desde que Elisa descubre que mantiene un enlace síquico con el proboscidio, lo cual permite a Tusk salvarla cuando es secuestrada. Jodorowsky desliza en la trama cierta crítica hacia el colonialismo francés, retrata a otro padre tiránico (el de la niña), pero el producto final resulta ininteligible, predecible y aburrido, encarecido por el mantenimiento de los animales y por el costoso rodaje en la India. La producción corría a cargo de Eric Rochart, quien terminó por desentenderse de la película, que en París duró una semana en cartel (en España se estrenó en marzo de 1981, junto con la trascendental «Le Planète Sauvage» de Topor). Frustrado como consecuencia del resultado, Jodorowsky determinó alejarse del séptimo arte durante una década. «Tusk» es difícil de visionar hoy porque la cinta ha sido imposible de localizar incluso para su director.

Su vuelta a las salas se produjo con «Santa sangre» («Sangue santo», 1989). Con cartel dibujado por Moebius, como la anterior, y producción mexicano-italiana de Claudio Argento, obtuvo el gran premio de la Crítica y el premio a la Mejor Película del Festival de IMAGFIC y el primer premio del Festival de Festivales de Moscú. En la pelí-

cula, basada en una historia real, el director aprovecha para exorcizarse de los demonios que le atenazan desde su infancia, trasladando la acción a un México decadente y abstruso en el que sitúa como actores a gente de la calle y a tres de sus hijos, Adan, Teo y Axel. Todo ello en un largometraje que, partiendo de reminiscencias fellinianas (el circo, la iglesia y la desazón), y lanzando guiños a Browning y a Buñuel, ahonda en el drama espiritual de un hombre que, después de presenciar cómo su brutal padre corta de cuajo los brazos a su madre, inicia una búsqueda de su cordura, del amor y también de su propia identidad. Aunque, cuando controla su mente también aflora el deseo de venganza...

El sello jodorowskiano se manifiesta al completo en esta confrontación de Freud con Fellini, una historia en imágenes cargada de simbolismo (el águila, mejor representación del espíritu en libertad de la magia prehispánica que la Fénix mítica que han citado otros críticos, por mucho que el protagonista de la película se llame así) y con un espectacular cromatismo narrativo, sito en un mundo suburbial, violento y desasosegante. En esta historia se pasa por la locura, el sexo, la mutilación (de la madre, de la virgen en la iglesia), por la emasculación y los sacrificios rituales, sin olvidar el humor (los fieles mariachis, el entierro del elefante), todo en una obra que se centra en la imposible relación simbiótica del protagonista con su madre, la cual mantiene su espíritu preso.

La libertad se logra al rencontrar el amor de la infancia, la pureza y, finalmente, tras la metamorfosis, el alma, aunque el camino se halle salpicado con charcos de sangre. Denostado de nuevo su artífice, la cinta duró poco en cartel, dos semanas en Francia, y más o menos lo mismo en España, donde se estrenó en 1991.

Su siguiente largometraje, «El ladrón del arco iris» (Rainbow Thief, 1990), fue dirigido bajo serias imposiciones de la productora británica, como la falta de violencia o los intérpretes: Christopher Lee, Omar Sharif y Peter O'Toole. Pese a todo, de nuevo toca censura porque Jodorowsky no dudó en introducir nudismo en esta absurda historia rodada por encargo sobre dos tipos que viven con su perro en las cloacas, cuyo rodaje en Polonia y el Reino Unido duró dos años, y que estuvo marcado por la polémica (el realizador llegó a abofetear al productor ejecutivo en público). Fue presentada en Venecia en 1990 y no se estrenaría en París hasta diciembre de 1993. Existe versión británica en VHS.

Aparte de los consabidos proyectos de llevar a la pantalla los tres primeros álbumes de la saga de «El Incal» con respaldo de dinero canadiense, también anunció el chileno en su día [24] la intención de adaptar, desde septiembre de 1994, entre México y Cinecittà, la historieta «Viaje a Tulum», obra de Fellini y Milo Manara (en la que él sale dibujado), como otra película de búsqueda, en este caso de Carlos Castaneda, y en cumplimiento de la última voluntad del afamado director italiano. Este proyecto no ha prosperado por falta de financiación.

En 1996 manifestó seguir decidido a rodar una secuela de «El Topo», titulada «The Sons of El Topo», con producción de Charles Lippincott (primero, luego señalaría como productor a Alfon-

so Arau, quien fuera actor secundario en «El Topo», curiosamente), reincidiendo en el tema de los hijos que se enfrentan al padre. No ha podido hacerlo debido a que su antiguo productor, Klein, no ha querido cederle los derechos de la producción primera, lo cual le impide utilizar título, personajes o referencias. Jodorowsky ha comentado públicamente, en marzo de 1998, que Klein le odia desde que el chileno le reprochara su gula y de ahí su negativa. [25]

La reacción de Jodorowsky ha sido transformar el proyecto inicial aprovechándose de la confianza depositada en él por los productores canadienses y convertirlo en «Abelcain», una nueva versión de la secuela cuyo protagonista es El Toro. A Jodo nadie le gana canibalizando, como se puede comprobar...

Otra de sus ideas para el cine ha sido la reciente propuesta a los estudios Universal de título «Metabarons», adaptación de la saga en viñetas «La casta de los metabarones», bajo su dirección y con guión conjunto de Jodorowsky y del realizador Arau, subiéndose al carro de la moda surgida en la segunda mitad de la década del noventa de los filmes de ciencia ficción con mucho aparato infográfico para los FX. Para terminar con su filmografía hay que comentar que no está definido todavía el rumoreado proyecto que se traían entre manos Jodo y el pintas de Marilyn Manson. Ambos provocadores pretendían trabajar en la película «Holly Wood», de la cual Jodo se ha desentendido (Manson seguía afirmando aún en octubre de 2000 que seguía en pie, se supone que es otra de tantas mentirijillas de Manson).

Creo conveniente citar aquí los paralelismos que presenta con «El Incal» la producción francesa de 1996 «El quinto elemento», escrita y dirigida por Jean Luc Besson. Quizás sea algo arriesgado denunciar el plagio que parecen ser los personajes Zorg (de un Metabarón desasistido de omnipotencia), Korben (de un John Difool devenido «action-hero»), y otros secundarios, pero existe demasiada similitud entre los mangalores y los *borgs* de «El Incal», y el New-York del siglo XXIII de la película es casi un calco de los escenarios de Moebius para «The Long Tomorrow» y los de la mentada saga (la niebla del subsuelo, los múltiples niveles, las fuerzas del orden...), aspecto este reforzado por la aportación del propio Moebius y J.C. Mézières al filme. No obstante, que conste que Besson ha declarado «a los dieciséis años [...] lo inventé todo, completamente todo»,[26] y no ha citado fuente ni inspiración de tipo alguno para este guión cinematográfico.

El cine de Jorodowsky fue en su momento acogido con extrañeza y repulsa por las morigeradas huestes de bienpensantes (el *New Yorker* adjetivó sus filmes como *circos de horror* y «La montaña sagrada» fue reprobada duramente en el *The New York Times* del 13 de enero de 1974, en el artículo «They Kill Animals and Call it Art»). Pero ha sido mitificado, aplaudido y admirado con el paso de los años (en 2000, el *New York Post* calificaba «El Topo» como «filme glorioso, entretenido, impactante, brillante...»).

Mas, si echamos a un lado las loas por su desparpajo, por su atrevimiento y por su intensidad, lo cierto es que en sus películas se narra siempre la misma procesión iniciática, cuyos integrantes

no logran su propósito (le ocurre a «El Topo», o a los buscadores de «La montaña sagrada»), con finales horribles (como en «Fando y Lis» o «Santa Sangre»), con los personajes atrapados en círculos eternos... hasta el punto de significar mero vehículo para mostrar el esoterismo como otra forma de imaginación y clamar por la instauración del viaje místico de carácter colectivo. Y nada más.

Dejemos esa discusión en manos de los fervientes del cine sicotrónico.

Notas

1. Alejandro Jodorowsky. «Psicomagia: poesía en nuestros actos», declaraciones publi cadas en la página electrónica http://poieticas.8m.com/Psicomagia.htm.
2. Jelo Stik. «El comic es la literatura del futuro», entrevista, *Trauko*, 36, Trauko Comics Ltda., Santiago de Chile, mayo de 1991.
3. Rick Kleiner; Jules Siegel y Richard Ballard. «Alejandro Jodorowsky», entrevista, *Penthouse*, número de junio de 1973. También, en francés, integrada en el texto de Assayas, Olivier: «Le Topo sur Jodo», *Metal Hurlant Spécial Bizarre*, 49 bis, Humanoïdes Associés, París, 1980.
4. «Alejandro Jodorowsky», *Op. cit.*
5. Declaraciones a Claudine Clément para el diario *Libération*, 6 de junio de 1998.
6. Sergio Marras. Sin título, entrevista, *Bandido*, 20, Santiago de Chile, 1990.
7. Los actos sicomágicos prescritos por Jodorowsky sirven para «sanar bloqueos materiales-corporales, sexuales, emocionales e intelectuales que nos impiden realizar nuestra finalidad en la vida», según puede leerse en su libro «La Psicomagia» (1998).
8. «Antología pánica», Editorial Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1996.
9. Loreto Novoa. «Jodorowsky a mil revoluciones», entrevista publicada en agosto de 2000 en la web chilena http://www.mujeramujer.cl/2000/01/08/a_jodorowsky.htm
10. Manuel Romo. «Alejandro Jodorowsky o el malditismo por bandera», *Flash-back*, 1, A. Busquets y E. Tomás Editores, Valencia, otoño de 1992.
11. Tesis defendida en http://www.spiderstratagem.co.uk/eltopo.htm y otras extensiones del sitio.
12. F. Javier Hernández. «Moebius en Córdoba», entrevista, *Voz en Off*, 1, Fanedición del Colectivo Tebeonautas, Córdoba, abril de 1993.
13. Alejandro Jodorowsky. «La cassette de Jodorowsky», en: «El garaje hermético», *Eurocomic, Col. Negra*, 16, Madrid, 1983.
14. José A. Mayo. «Alejandro Jodorowsky. Escándalo público número uno», *Primera Línea*, 6, Ediciones Z. Barcelona, octubre de 1985.
15. «Comic» (Sección), Popular 1, *Rock 'n' Roll Magazine*, julio de 1994.
16. Entrevista de Jesús Quintero a Fernando Arrabal en el programa televisivo de Canal Sur El Vagamundo, 18 de diciembre de 2000.
17. Salvador Hernáez, : «Alejandro Jodorowsky. Soñador de universos, hacedor de leyendas», entrevista, *Año Cero*, 48, América Ibérica Ed. Madrid, julio de 1994.
18. Barets: «El rodaje de Dune», entrevista, *Nueva Dimensión*, 78, Ediciones Dronte, Barcelona, junio de 1976.
19. Poco antes se había producido un enfrentamiento entre estudiantes y las fuerzas policiales en Ciudad de México, con gran mortandad como resultado. La masa espectadora que estaba de parte del gobierno se encontraba demasiado sensible ante la clara denuncia de la barbarie que Jodorowsky deslizó en su cinta.
20. Laura Masnatta. «Cult. Cultura. Cultivador», *Trauko*, 36, Trauko Comics Ltda., Santiago de Chile, mayo de 1991.
21. Karin Kutscher. «Jodorowsky y el cine», *Trauko*, 36, Trauko Comics Ltda., Santiago de Chile, mayo de 1991.
22. Peter H.R Baumann. «Dune. Harkonen», en «Giger's Necronomicon», Editión Crocodile, Switzerland, 1984.
23. Alejandro Jodorowsky. «Dune. La película que nunca podrás ver», *Metal Hurlant*, 33, Eurocomic, Madrid, 1985. También, en inglés y sin extractar, en http://www.bubis.com/muaddib/sf/dune/dunejost.htm
24. Declaraciones al diario *El País*, 17 de mayo de 1994.
25. Carta hecha pública en www.hotweird.com/jodorowsky
26. Nigel Floyd. «Ya ha sido encontrado», entrevista, *SFX*, 8, Zinco Editorial, Barcelona, julio de 1997.

Salomón, un mutante perturbador

Caridad Blanco de la Cruz
Especialista del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba

Resumen
«Salomón» está considerado por los creadores gráficos del país como el personaje que innovó el lenguaje humorístico y de la historieta cubana por toda su carga filosófica, existencial y humanista. Santiago Armada (Chago: 1937-1995), su creador, es también considerado un artista que desdeñó las clasificaciones y motivaciones epidérmicas en el género. La relación obra-autor es analizada en este breve ensayo.

Abstract
«Salomón» is considered into the graphics creators as a character that has innovated the humor language and the comics in Cuba in reason of his philosophical, existencial and humanist charge. Santiago Armada (Chago: 1937-1995), his creator is considered, also, an artist that scorns all clasifications and epidermics motives in genre. The relation between opera-autor is analized in this brief essay.

El artista cubano, Santiago Armada *Chago* (Palma Soriano, 1937-La Habana, 1995), había creado en 1958, mientras se desarrollaban en la Sierra Maestra las acciones guerrilleras contra la tiranía batistiana, un personaje que, a diferencia de la mayoría de los que sobresalieron durante la primera mitad del siglo XX en Cuba, no era sólo relator o comentarista de los acontecimientos sociopolíticos de la isla, sino un combatiente activo en las acciones a las convocaban las circunstancias.

Había sido nombrado por su autor, «Julito 26», y en su sencillez (ojos grandes, boina negra, una barba conformada por cuatro o cinco líneas y una delgada figura), reflejó la vida de los guerrilleros, las tribulaciones de la vida en campaña, las contingencias políticas del momento. El humor fue un recurso para burlarse de las dificultades que enfrentaban a diario, y sobre todo otro vehículo de expresión del ideario del Movimiento 26 de Julio y de su estrategia de lucha, constituyendo la historieta en su conjunto un particular anecdotario, cuyos originales (dibujados a lápiz) circularon de mano en mano entre los miembros de las tropas que compartieron tan singulares acontecimientos con Chago.

«Julito 26» fue realizado para el suplemento (mimeografiado) del periódico *El Cubano Libre* publicado en la Sierra

Maestra, y publicado a partir del 5 de septiembre de 1958 y luego de 1959 continuó apareciendo –por breve tiempo– en las páginas del diario *Revolución*. Julito ha resultado ser el más reconocido de los ideados por este creador, e incluso, muchos todavía hoy reducen su vasta obra al sentido de aquel épico protagonista.

Sin embargo, algunos de los aportes de Chago a la cultura visual cubana se nos presentarían a través de Salomón, controvertido personaje –insólito y perturbado– el cual puede ser considerado un ente de la década del sesenta y es, referencia obligada cuando se valora la obra toda del artista. En su devenir, gravita la carga dinámica, compleja y contradictoria de aquellos años iniciales. Siguiendo sus «pasos» puede distinguirse en buena medida la teoría acerca del humor que el autor sustentó denominándola *concepto-línea-cualitativo-rector* del humorismo cubano que hacía catarsis en su llamado Humor Gnosis. Lo anterior quedó expresado, en este caso, conceptual y formalmente, en el conjunto de situaciones de un personaje (ni héroe, ni antihéroe) que fue marcando –casi en solitario– la ruta de un humor de nuevo tipo, otro; demoledor de la banalidad, de lo epidérmico; un humor que buscaba en lo profundo, y es expresión de genuina vanguardia.

«Salomón» es una figura paradigmática del humor gráfico cubano y de la historieta, con toda su carga filosófica, existencial, pero sobre todo humanista, un personaje que bregó a contracorrientes convirtiéndose en un imprescindible para las artes visuales, siendo por demás, el único de la historieta cubana que rebasó los habituales estereotipos impuestos por la herencia del cómic norteamericano y los concernientes a nuestra propia tradición en tal sentido.

Durante mucho tiempo «Salomón» ha sido esa parte fundamental de la obra de Chago exigiendo un detenido estudio; un enigma para la mayoría; un mito al que el tiempo había velado sus múltiples rostros y su real dimensión artística, aquella que tempranamente comprendieron artistas como Raúl Martínez y Antonia Eiriz, dejando personal testimonio de su lamentable desaparición de la prensa periódica.[1]

«Salomón» fue una historieta surgida en los primeros años luego del triunfo de la revolución, en un período de gran efervescencia social, política y cultural, y está indisolublemente entrelazada con los propios avatares de la vida del artista y de su época. Es una de las series más provocadora, experimental –incluso irreverente– que se ha realizado dentro de la historieta cubana. Todavía está por calcularse el número de obras marcadas con ese título, y por descifrar, muchos detalles de su devenir gráfico. No existe una recopilación completa sobre el mismo.[2] Están asequibles sólo aquellas tiras que atesoran las bibliotecas junto a la colección del periódico donde fue publicado casi por tres años (los primeros). Afortunadamente, en algunas de sus exposiciones individuales el artista lo (re)colocaba inédito en las paredes de las galerías, sacándolo de su encierro.

Los orígenes de «Salomón» se entremezclan con las colaboraciones de su autor con *El Pitirre*, suplemento humorístico del periódico *La Calle*, fundado en 1960 bajo la dirección de Rafael Fornés. En aquella publicación un grupo de –por entonces– jóvenes artistas, se replantearon, cada uno desde sus propias perspectivas, el modo de hacer humor. La renovación que se produjo partió de

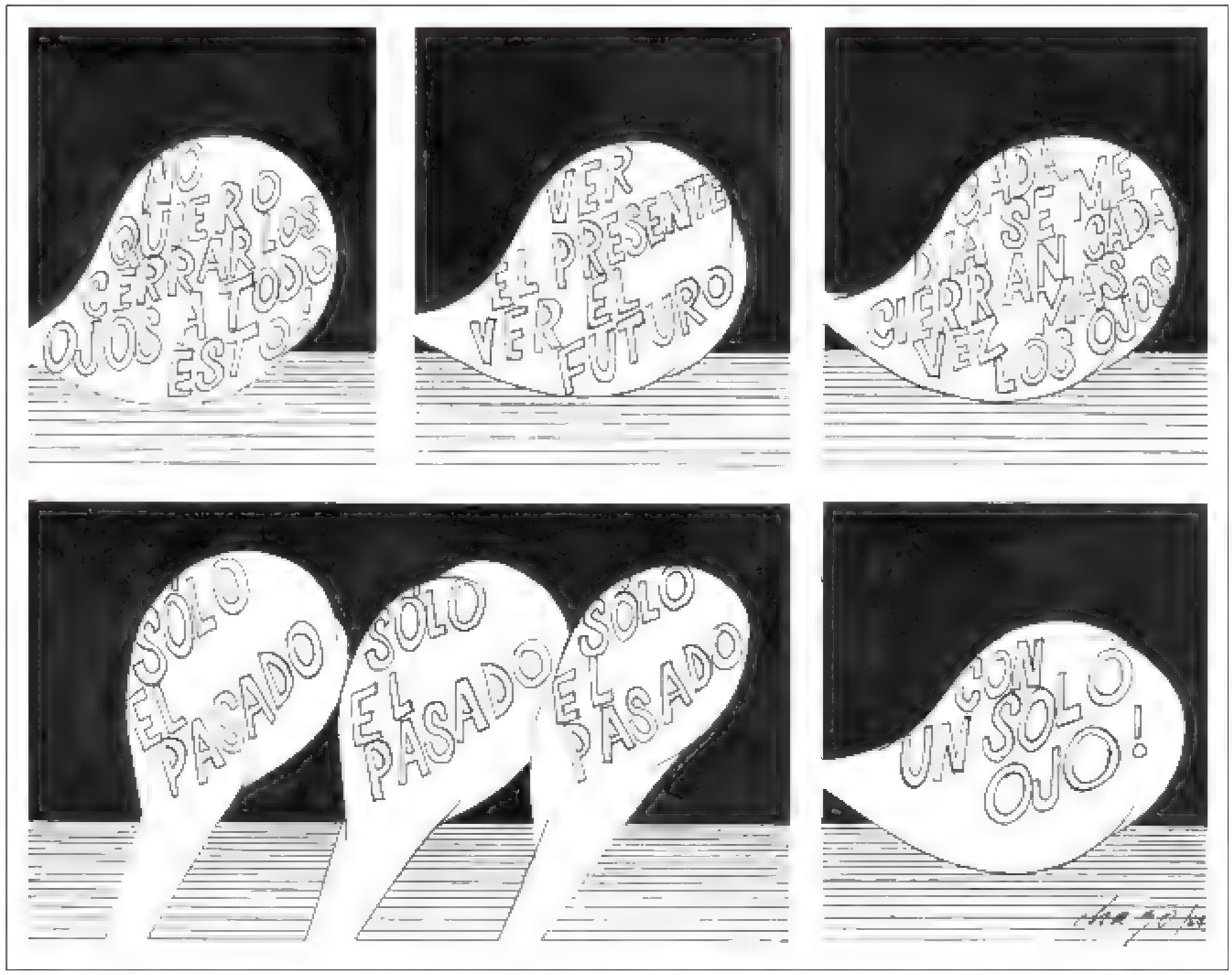

CON SUS OJOS CERRADOS
ESTÁ VIENDO EL PASADO
CON SUS OJOS CERRADOS
ESTÁ VIENDO EL PASADO
CON SUS OJOS CERRADOS
ESTÁ VIENDO EL PASADO
CON SUS OJOS MEDIO ABIERTOS
ESTÁ VIENDO EL PRESENTE
CON SUS OJOS MEDIO ABIERTOS
ESTÁ VIENDO EL PRESENTE
CON SUS OJOS MEDIO ABIERTOS
ESTÁ VIENDO EL PRESENTE
CON SUS OJOS BIEN ABIERTOS
ESTÁ VIENDO EL FUTURO
CON SUS OJOS BIEN ABIERTOS
ESTÁ VIENDO EL FUTURO
CON SUS OJOS BIEN ABIERTOS
ESTÁ VIENDO EL FUTURO
¡CON UN SOLO OJO!

Figura 2: «Salomón», 1964. Tinta/cartulina (30,5 x 39 cm).

la ruptura con las convenciones formales y conceptuales de la tradición humorística cubana, alcanzando la imagen un protagonismo no usual para aquellos años en nuestro contexto. [3]

En aquel ambiente creativo, el silencioso Chago, con un enorme apetito cultural, adquirió de manera autodidacta un saber en torno a las corrientes internacionales de vanguardia, no sólo en el dibujo de humor, sino también en cuanto a filosofía y arte en general. Todo esto tuvo una repercusión en su obra. Se ampliaron sus temáticas, su línea se volvió cada vez más depurada y personal y sus técnicas más libres, dispuestas a resolver los retos que él mismo se impuso. En *El Pitirre* habían nacido, entre dibujos de sátira política y humor general, sus series: «Mi Amiga la Muerte», «El Eterno Hombre» y «El Ser y la Nada», las cuales guardan relación con los primeros momentos de Salomón, anticipando algunos de los vericuetos por donde transitaría el personaje poco tiempo después.

El mutante «Salomón» apareció por primera vez en septiembre de 1961 (junto al «Sabino» de Rafael Fornés) en un suplemento semanal rotograbado del diario *Revolución*. Desaparece de la prensa periódica en 1963 como consecuencia de las diversas incomprensiones que en torno a su significado se produjeron.[4] Las tiras iniciales fueron resueltas con gran sencillez gráfica, dibujadas horizontalmente, utilizando según fuera conveniente, desde una hasta cinco viñetas. El artista jugó con la tipografía, descom-

poniendo el nombre de su protagonista hasta convertirlo en un ordenamiento silábico, con la pretensión de desvirtuar paulatinamente el título original, hasta su total disolución. La apariencia física de Salomón, mientras tanto, era muy sencilla, de casi insignificante trazo.

«Salomón» expuso en sus comienzos, algunas inquietudes de Chago cercanas a lo poético, dentro de un humor que desde el absurdo, comenzaba a activar resortes filosóficos que con posterioridad profundizó. El personaje dialogaba con la naturaleza, luego, en solitario, se preguntaba a sí mismo y era aplastado por sus propias preguntas, dando paso a cierto elementos simbólicos: el sol, la luna, la luz, la muerte, la duda y la sombra del protagonista como contrapartida para un diálogo, en el que mucho había de la sabiduría y el refranero popular cubano. Se establecieron, en esos mismos inicios, los puntales de lo que sería una de sus constantes, la metamorfosis.

Más tarde Chago abandonó la tira por un ordenamiento de viñetas adecuado a sus necesidades expresivas, ocupando desde 1962 y hasta 1963 media página del suplemento. «Salomón» intentó establecer comunicación con su réplica dibujada; mientras cuestiona, divaga y después, ya en solitario, se expresó a través de la conjunción de sonidos de aparente procedencia animal y frases populares. A primera vista pudieron parecer estos parlamentos confusos o disparatados, no obstante, los distingo como parte de la búsqueda emprendida por el autor, ocupada en desentrañar las esencias del ser y de la vida; de lo humano y su identidad, del lugar que ocupamos en el universo (o en la historia) concediendo importancia a la hibridez y al mestizaje en sus más amplios sentidos. Por otra parte, se revelaron el sexo, las excrecencias y efluvios, como actos nombrables de la vida. Eyaculaciones y pedos fueron para él acciones naturales de lo humano despojadas de esa marca vergonzosa que las silenciaba, cuyo asentamiento está en la realidad, y particularmente en lo cotidiano. Lo escatológico se expone sin tapujos. Hace referencia a la mierda, de forma elíptica o metafórica, o explícita (la *Kaka*), y ella es, junto al eructo, objeto de análisis para el personaje.

Salomón aulló ante la luna, pensó, meditó, pretendió hablar con otros, y descubrió que a veces el diálogo es imposible. Se debatió entonces entre dos nuevos universos. Uno, simbólico, lírico, abierto, cosmológico, y otro, en el que se encierra en cajones construidos por él mismo y allí pare a fuerza de imaginación e inteligencia, su propio mundo, un tanto onírico, con su correspondiente mitología: centauros, sirenas o ninfas –según el caso–, los cuales hacen pensar en reflexiones de carácter antropológico.

Después del año 1963 el personaje sobrevivió en papel o cartulinas inéditas, como el resto de su obra, hecha sobre estos humildes soportes. Se convirtió «Salomón» en obra única. Difícil deslindarlo, aún en su autonomía, del resto de la producción simbólica de Chago y de las conceptualizaciones que hizo sobre su obra en sentido general, y en particular, sobre el destino del humor, al cual se debía llegar, según sus propias definiciones, por medio del conocimiento,[5] un humor que destilaba sensibilidad pero también inteligencia.

Ese «Salomón» (sin posibilidades de reproducción), mostrado a los amigos y conservado en carpetas durante años, potenció los más diversos experimentos.

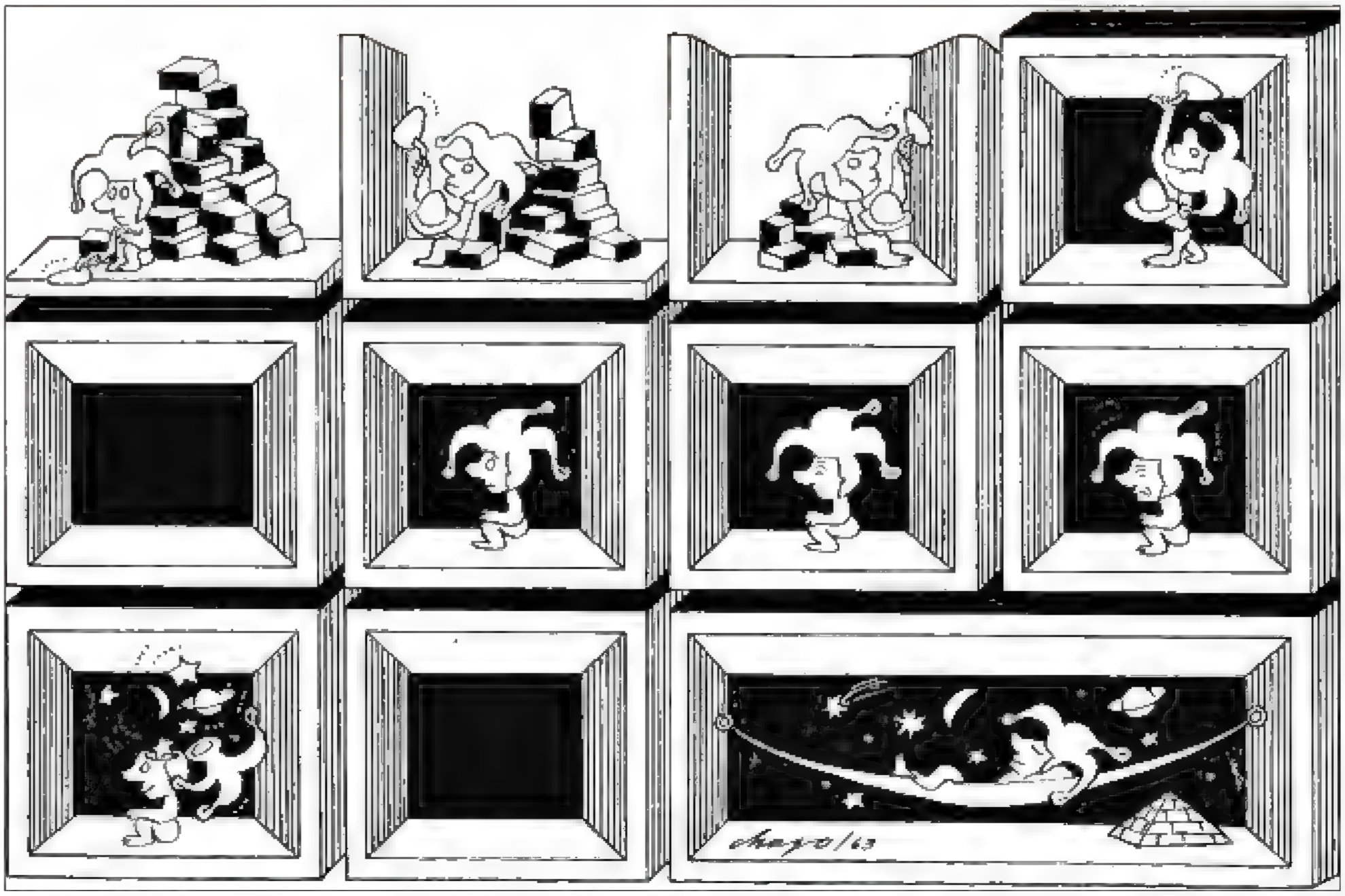


Figura 3: «Salomón», 1963. Tinta/papel vegetal (23 x 24 cm).

Combinaciones de tinta china con violeta genciana, azul de metileno o rojo aseptil (al echar mano al botiquín doméstico), la interacción de otras técnicas como el guache, la acuarela, la tempera (aguadas y salpicaduras), del *collage* y el aerógrafo, incluyendo el reciclaje de pruebas que realizó para lograr estampaciones con bases invertidas de imprenta convertidas en escenarios de situaciones.

El personaje deambuló entre cajones semejantes a laberintos (interrelacionándose y confundiéndose con su serie «El Cajón»), en medio del sarcasmo y la ironía. Los parlamentos llegaron a apropiarse del cuadro, y el protagonista fue sustituido por el globo que contenía su locución. La oscuridad muchas veces se adueñó de las viñetas, interrumpida sólo por frases cortas, dichas desde afuera de la escena, o por pequeñísimos dialogantes. Desechó las estructuras clásicas y por un breve tiempo las abstracciones geométricas fueron el trasfondo elegido para insertar al personaje y sus obsesiones. Globos semejando labios llegaron a contener en su interior las ideas expresadas por Salomón que caminaba, multiplicado sobre los carnosos contornos. Los espacios nítidos de una historieta se desarticularon y perdieron sus arcaicas convenciones. Las acciones se transpolaron a estructuras suspendidas y quebradas, mientras el diseño conduce la lectura. El color ganó en presencia, los fondos dejaron de ser blancos o negros, para un actor que levitaba casi en el espacio-tiempo de sus nuevos habitáculos convertido, poco a poco, en una masa amorfa, grotesca que se iba deshaciendo. En ese traspaso de fronteras, convenciones y límites, llegó incluso a introducirse en otras series del autor como fue el caso de «La Chanson du Condón»,[6] mientras que su sentido conceptual alcanza también a otras comprometidas

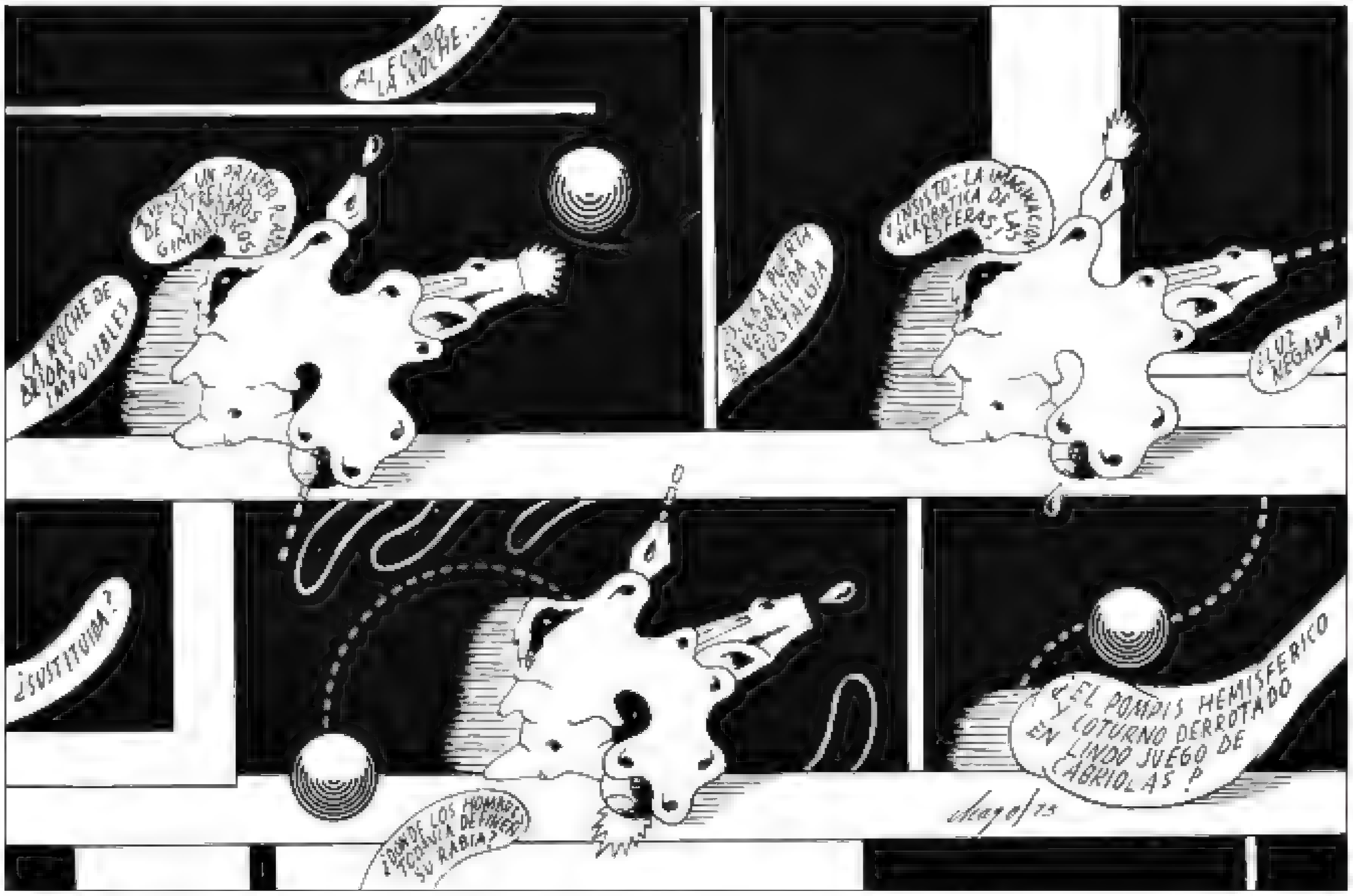

AL FINAL DE LA NOCHE...
¡UNA NOCHE DE ORGÍAS IMPOSIBLES!
¿VISTTEUBA?
¿DÓNDE LOS HOMBRES TODAVÍA DE HOY SU RABIA?
¿EL POMPIS HEMISFERICO Y COTURNO DERROTADO EN LINDO JUEGO DE CABRIOLAS?
¿LUZ NEGRA?

Figura 4: «Salomón: El pompis», 1973. Tinta/cartulina (32 x 50 cm).

plásticamente con la abstracción, como «Lo Amorfo y Descorazonador».

En septiembre de 1975 realizó Chago, en la Sala de Exposiciones del periódico *Granma*, su primera muestra personal, «Humor Gnosis, Ninguno, Otro», justo en una década que la premura de algunos críticos definió como *oscura* o *gris* para el arte cubano, abusando del comodín instrumental y operativo que ha sido periodizarlo por decenios, y de las absolutizaciones, obviando –por ejemplo–, «detalles» tan significativos como este. Esa exhibición constituye la más extensa realiza por el artista, con casi cien obras, de las cuales la mayoría correspondían al «Salomón» realizado entre los años 1963 y 1975. Tras ella , el rastro de la tira, ya autónoma, se difumina.

Chago y su personaje forman un dueto muy particular, en el que, el segundo, pudiera ser valorado como su mejor autorretrato, en una perspectiva histórico-filosófica y también de carácter sicológico. Valiéndose de sus posibilidades gráficas, nos habló en su particular lenguaje acerca del amor, la existencia, la muerte, la moral, la ética, el poder y otros temas en los que Salomón intervino, mucho antes de que se pusieran en boga, por lo explícitos, asuntos como el sexo y lo escatológico. Desde una postura de radical anticolonialista (de espíritu martiano) –apuntada con anterioridad por Antonio Eligio, *Tonel*–, Chago centró y descentró sus reflexiones en torno al hombre, la historia, el cosmos; dislocó los límites de lo «elevado» y lo «bajo», renegó de esquematismos y dogmas.

Cada una de las obras de la serie «Salomón» funcionan como viñetas que integran una sola historia y al mismo tiempo, historias múltiples, según por donde se mueva la dirección de la mirada del lector y hacia qué aspecto de la realidad quiera deslizar su propia de-

codificación. Valiosos se vuelven en esos territorios de la polisemia, la gestualidad y también otros recursos habituales en el hacer de Chago, como inmersión, desborde, disolución de límites, entremezcla, rasgos que conciernen por demás a todo su discurso artístico.

Con «Salomón» se produjo una apertura estética para la historieta y el humor. El artista derribó las clasificaciones y motivaciones epidérmicas, las distancias culturales y nos mostró serios y rigurosos argumentos que validaron a estas manifestaciones artísticas, tantas veces menospreciadas.

En su personaje, se distingue el peso que la idea (los conceptos) tiene en el discurso de Chago, lo que refuerza el criterio que lo señala como antecedente del conceptualismo en nuestro caso. Existe además en él una conexión con el arte abstracto, un sesgo minimal en algunas obras, un uso de materiales de origen natural (tierra, arena) y una postura que marca su diferencia con el pop norteamericano, particularmente con la manipulación de Linchtenstein, porque Chago trabajó y vindicó la historieta desde el interior de ella misma –participando– e inmerso en el sistema de medios de difusión masiva que luego la hicieron enclaustrarse (bloqueados ante la perturbadora propuesta) y convertirse en obra única.

Me atrevo a conjeturar que Chago, nos tendió una trampa con «Salomón» al diseminarlo en todo lo que hizo paralelamente, y aún después, así como en otros protagonistas: condones, vaginas y penes, dado que su inmanencia, difícil de negar, se descubre tras desbrozar la apariencia de obras, que ontológica y esencialmente lo contienen.

A «Salomón» es preciso reconocerlo en su dialéctica, en la transfiguración constante de sus escenarios y de su propia apariencia. Cambió su rostro; el pelo fue remplazado por un gorro de tres puntas, mientras su hogar gráfico –más allá de viñetas, cubos, laberintos, globos y ambigüedades espaciales– perdió los límites y contornos reconocibles; en tanto el cuerpo se mantuvo estático, o se expandían su nariz o su trasero, se convertía en centauro, se estiraba caminando –multiplicado–, por los contornos de sus propias locuciones o llegaba a ser esa masa amorfa, grotesca y expresionista, identificable por tres atributos que habían llegado a ser definitorios (plumilla, fusil y pene), al sustituir lo que una vez fuera su gorro de bufón. Desnudo siempre, se le colocó fuera del tiempo, acentuando su carácter efímero, transitorio y también eterno como muchas de las problemáticas que han acosado y acosan a la humanidad.

De Salomón, Chago había dicho: «Es tesis, antítesis y síntesis. Un hombre determinado, un individuo y, a la vez todos los hombres, la colectividad. Con él he querido crear un personaje tan vasto, complejo y contradictorio como el hombre mismo [...] es fundamentalmente una historieta de situación. Evita y huye del patrón sicológico *a priori* [...] es también, fundamentalmente, la búsqueda del espacio-tiempo y del lenguaje propio, idóneo, de la historieta como arte [...] afirmación mayor del medio artístico que es».[7]

Numerosas razones existen para detenerse en toda la extensión de la obra de este autor, cuyo punto de partida estuvo instalado en los territorios reservados al humor. Él fue un derribador de fronteras y de esos artistas que llegan demasiado pronto. Pionero en la repre-

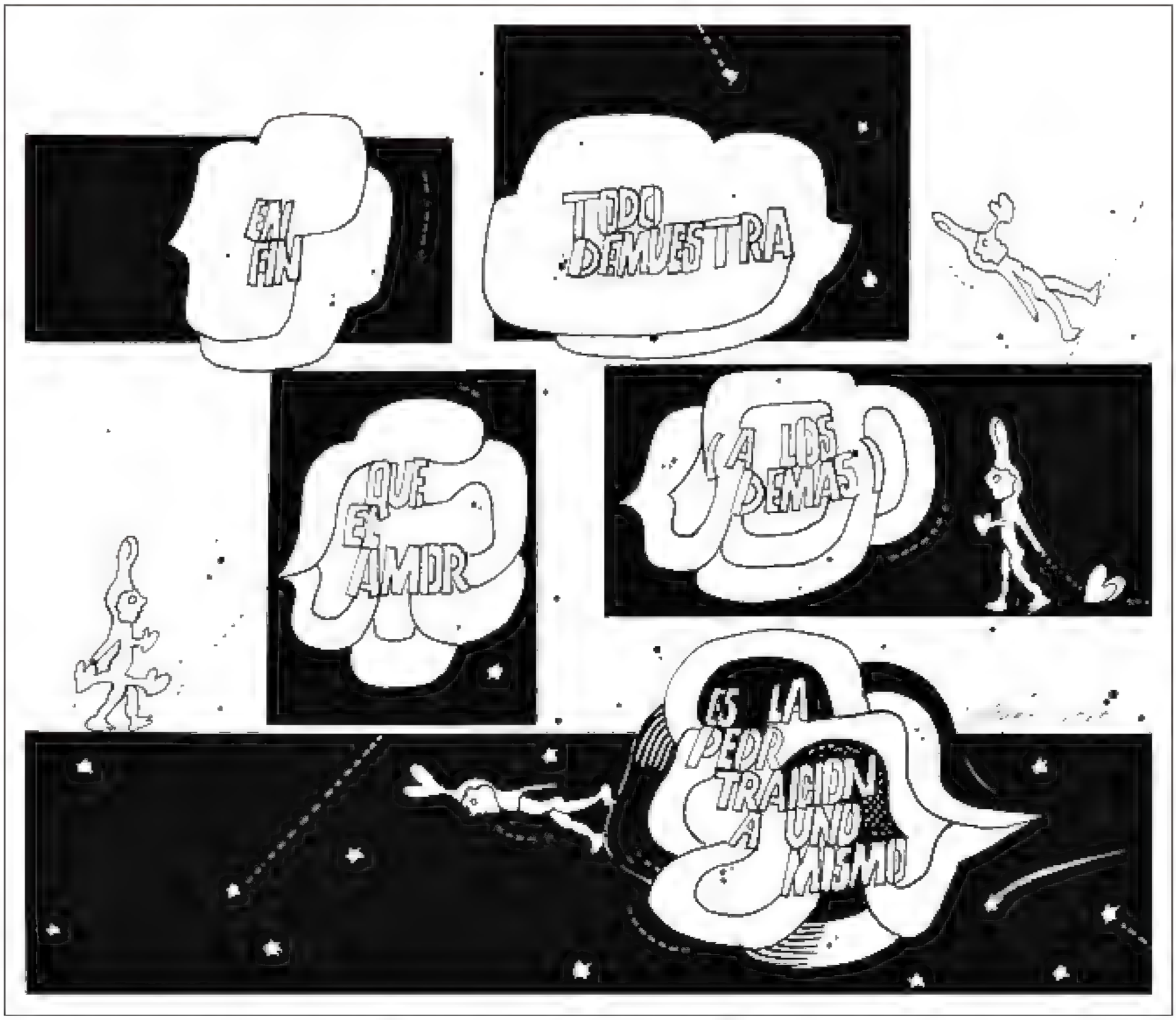


Figura 5: De la serie «Domina el diálogo: Todo demuestra», 1969. Tinta/cartulina (27,2 x 33 cm).

sentación descarnada, directa y plurisignificativa de asuntos problémicos como el sexo y lo escatológico, también en la postura crítica y desacralizadora de su hacer, con predominio de lo conceptual. Supo como conducir a la historieta por lugares no transitados con anterioridad. Hizo un uso creativo de la viñeta y de otras convenciones del género como el balón o globo, e instrumentó una dialéctica para su personaje que se construye y deconstruye al mismo tiempo, caracterizándolo por sus esencias y no por su apariencia. Nos dio además, el único personaje de la historieta cubana que rebasa los estereotipos, desde su visualidad, el silencio o la palabra, brotando en ese umbral de lo alegórico que lo hizo multidireccional y polisémico, en su angustia o su lirismo, mucho antes de que se colocaran en la palestra crítica las referencias al neobarroco, sus pliegues y la catarsis de la posmodernidad.

Dentro de las exposiciones que for maron parte del II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, celebrado en La Habana, entre noviembre de 1998 y enero de 1999, estaba una que le rendía homenaje a este artista, en el evento nacional más importante de las artes plásticas que se realiza en Cuba. La muestra «Chago-Salomón»: el inquietante umbral de lo simbólico, en la Galería Habana, volvió a

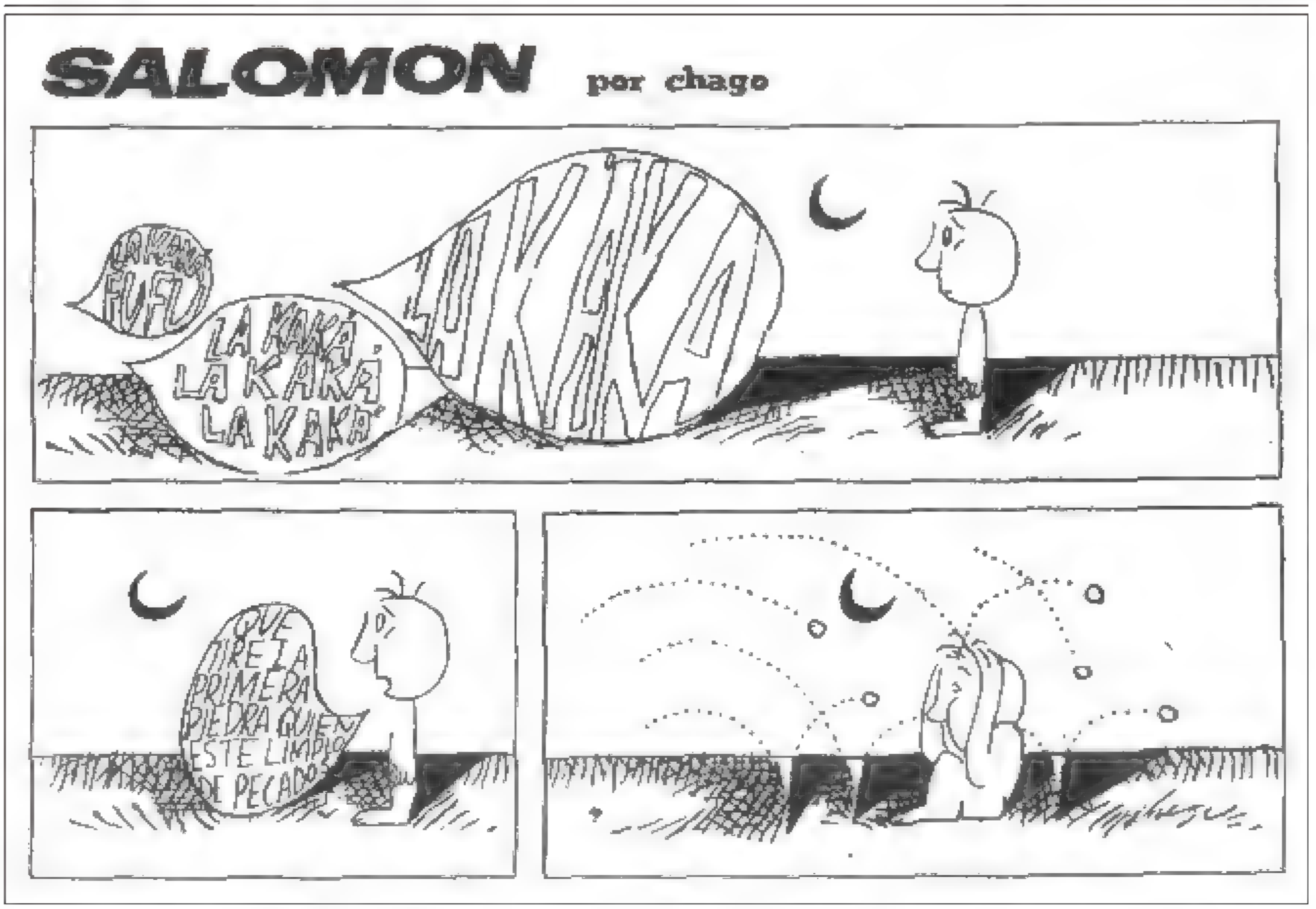


Figura 6: «Salomón» publicado en el suplemento rotograbado del periódico *Revolución* el 1 de abril de 1963.

colocar en el circuito de exhibiciones a este importante artista, tras casi trece años de ausencia. En las paredes de la galería fueron vistas 84 piezas, que en apretada síntesis resumían su labor desde 1963 hasta 1991, incluyendo 20 del controvertido «Salomón».

¿Cuál es el sentido de este mítico personaje? Me atrevo a aventurar una de las tantas respuestas posibles a esta interrogante. «Salomón» es un ensayo [8] sobre la historieta como arte y expresión conceptual y filosófica de su autor. Creo, como Samuel Feijoó, que es un pensador, pero también un viajero, un indagador, construido por alguien que creyó en la fertilidad de la duda, de las preguntas sin respuestas, en la relatividad de las cosas, en su transitoriedad y en el valor de arribar, ya no a la risa , sino a la sonrisa –si esta fuera posible– a través del conocimiento intenso y extenso. Un personaje –como su autor– imprescindible al arte cubano, revelador de una exploración en torno a la materia humana al espíritu, y al cual se puede acceder por diversas vías. Consiguió ganarse su propio estado de independencia (cierta autonomía), pese a lo cual se entrecruzó con toda la obra que Santiago Armada (Chago) realizó persistentemente hasta su muerte, con singular compromiso ético, no obstante haber sido uno de los artistas menos comprendidos de estos tiempos.

Las acciones de Santiago Armada, *Chago* se desarrollaron simultáneamente en diversos frentes: humor, historietas, dibujo, pintura, diseño. Incursionó además en la realización de objetos y ensamblajes , cultivando también el ensayo y la poesía. Fue una de las figuras prominentes de la avanzada en la plástica cubana de la década del sesen-

ta, que aún teniendo sus enclaves dentro del humor gráfico, alcanzó una dimensión como hecho artístico que trascendió los horizontes de una visión restringida del arte, y su herencia se ha manifestado en más de un artista, en más de una postura; dentro de ese complejo fenómeno de la cultura visual, definido por algunos como *renacimiento cubano* o *nuevo arte cubano*, que ha ocupado el espacio de casi la totalidad de los dos últimos decenios.

La muestra exhibida con el título «Sa-lo-món», en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en febrero del año 2000 como parte de la II Bienal Internacional del *Dedeté*, integrada por 80 obras de ese mutante perturbador, devolvió no tan sólo los imprecisos perfiles que la mala memoria casi había sepultado, sino además quiso recuperar los espacios por él abiertos, desde los sucesos y tópicos más insospechados, desdivinizando la noción «elevada» de arte.

El legado de Chago permanece intacto, inquietantemente contemporáneo dentro de esa sustancia que es el acontecer, sometido por él a un profundo desmontaje analítico, entregándonos sus reflexiones tras urgar en complejas relaciones: arte-vida, arte-filosofía, arte-sociedad. En «El suplicio de los tiempos», Stefanía Moca advierte: «Si no le abrimos paso a la risa, no escucharemos el planteamiento mordaz que rueda desde las calles hasta la sabida contienda de nuestras ideas con la realidad».[9] Esta referencia tal vez permita entender mejor los propósitos, la honradez y la ética asumida por Chago (consigo mismo y con su obra), y si alguien intenta emprender el viaje al universo que nos ha dejado, podrá discernir desde el principio su conmovedora apuesta por un humor de calibre heurístico, de augural naturaleza.

Notas

1. Antonia Eiriz realizó «Réquiem por Salomón» en 1964, y en 1965 el ensamblaje en metal y tela, que llevaría por título el nombre del referido personaje chaguiano (recientemente presentado en la exposición La Gente en Casa, como parte de la colección contemporánea del Museo Nacional de Bellas Artes inaugurada durante la VII Bienal de La Habana, en noviembre del 2000). La primera de estas obras formó parte en 1964 de la exposición personal de Antonia Pintura/Ensamblajes, en la galería Habana. Raúl Martínez lo hizo a través de Homenaje a Salomón, 1964, colocando al personaje en condición semejante a la del resto de las figuras a la que su muestra Homenajes tributó reconocimiento en la propia galería Habana, donde sólo cuatro meses antes Antonia había expuesto. En la papelería de Chago, el propio artista hace referencia además a la obra de Guido Llináz, Espacio por Salomón.
2. Las únicas recopilaciones hasta el presente, sobre Salomón, se encuentran: una, ilustrando el texto «Chago el gráfico» escrito por Samuel Feijóo para la revista *Signos*, no. 21 de 1978, editada por la Biblioteca Martí de Santa Clara. Allí, junto a referencias a particulares momentos de la producción artística de Chago, están 33 ejemplos de la serie y su evolución, específicamente de lo realizado por él entre 1961 y 1963. La otra, corresponde a las 17 tiras incluidas por Chago en su libro «El humor otro», Ediciones R, La Habana, Cuba, 1963. En ambos casos, todas ellas habían sido publicadas con anterioridad en el periódico *Revolución*.
3. Involucrados con esta renovación en el humor estuvieron artistas de experiencia como Rafael Fornés (al frente de *El Pitirre*), Sergio Ruiz y otros más noveles: René de la Nuez, José Luis Posada, José Gómez Fresquet (Frémez) y Eduardo Muñoz Bachs, junto a Chago. Este grupo con posterioridad tuvo un desempeño muy significativo, tomando en cuenta que algunas de estas individualidades han tenido una presencia puntual en diferentes expresiones de las artes plásticas en Cuba. Para *El Pitirre* dibujaron también Fresquito Fresquet, Guerrero, Carlos Pérez Vidal, D. Villegas y Lazo.

4. Igual suerte corrió el personaje «Sabino», realizado por Rafael Fornés, que compartía el espacio con el de Chago. La entrevista «La dimensión más profunda de la caricatura: conversación con Rafael Fornés», realizada por Danny Montes de Oca y Cristina Padura, pudiera ser esclarecedora de algunos puntos de contacto existentes entre las historietas de estos dos artistas. Fue impresa en el catálogo de la exposición «De José Dolores a Sabino», retrospectiva de Rafael Fornés, realizada en la Galería-Taller René Portocarrero en junio de 1996 en La Habana.
5. Existen tres etapas en la conceptualización del humor, delimitadas por Chago en su obra. Una primera de 1961 a 1963 denominada Humor Otro. La segunda, de 1963 al 64 definida como Humor Ninguno y, la tercera, que se extiende desde 1965 a toda su producción simbólica, hasta 1995, año de su fallecimiento, Humor Gnosis.
6. Chago gustaba trabajar por series, alternándolas con «Salomón», sus dibujos, pinturas, objetos y ensamblajes de diverso tipo. De este modo reincidía en temas y formas, buscando nuevas perspectivas, asociaciones o matices diferenciadores. Esta característica de su trabajo se puede apreciar desde inicios de la d{ecada del sesenta y en las siguientes. Muchas de ellas fueron trabajadas simultáneamente, como ocurrió con las tres (historietas) realizadas para *El Pitirre*, luego de comenzar a realizar para el periódico *Revolución*, en 1961, la serie de «Salomón». Entre sus más significativas series (dibujos y pinturas de corte expresionista) de las décadas del sesenta y setenta están: «Penes y Chochopenas»; «Lo Amorfo y Descorazonador»; «Diarreas, Esputos y Eyaculaciones Prematuras»; «Linternagos»; «Desaforados, Conformes»; «Calibán y Prole»; «Camaleones y Otras Hierbas», entre otras.
7. Citado por Samuel Feijoó en «Chago el gráfico», *Signos*, Biblioteca Martí, Santa Clara, Cuba, number 21, 1978, pp 536-537.
8. Entendido el ensayo desde una postura similar a las asumidas por este género en la literatura. Expresión de elementos puntuales, exposición abierta, indagadora, más que conclusiva.
9. En Stefanía Moca: «El suplicio de los tiempos», Colección de ensayos «Los malos salvajes», Editorial Ex Libris, Caracas, Venezuela, 1999, p. 51; capítulo: «El servicio de la risa».

Referencias

Armada, Santiago (Chago): *El humor otro,* con prólogo de Lisandro Otero, Ediciones R, La Habana, Cuba,1963.

Blanco, Caridad: «Culpable de honradez», *Revolución y Cultura*, 4, La Habana, Cuba, julio-agosto 1995; pp. 57-58.

——: «Para no dejar morir al topo», *La Gaceta de Cuba*, 3, La Habana, Cuba, mayo-junio, 1996; pp. 56-57.

——: «Historia de cajones», catálogo, II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba, noviembre 1998; pp. 134-142.

Feijóo, Samuel: «Chago el gráfico», *Signos*, 21, Biblioteca Martí, Villa Clara, Cuba, 1978; pp. 528-601.

Fernández, Antonio E. (Tonel): «Tonel sobre Chago», catálogo, «Humor: Chago y Tonel», Galería de Arte del Cerro, La Habana, Cuba, noviembre 1982; s/p.

——: «Ráfagas de Chago», catálogo, «Ráfagas de Garabatos de Pequeño Formato o Serie de los Anhelos y Esperanzas sin Piedad», Galería del Humor Juan David, La Habana, Cuba, agosto 1986, s/p.

——: «Alternative Humour and Comic Strips: Notes on the Cuban Case», catálogo, «The Unknown Face of Cuban Art», Northern Centre for Contemporary Art (NCCA), Gran Bretaña, septiembre 1992, s/p.

——: «Brillo de Chago: Salomón compartido», *Arte Cubano*, 1, La Habana, Cuba, 1998; pp. 13-19.

Hernández, Orlando: «Chago: la portañuela abierta de la libertad», catálogo, «Eyaculaciones con Antecedentes Penales», Galería Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba, enero 1995, s/p.

López Oliva, Manuel: «Dibujos con humor y sin él», catálogo, «Humor Gnosis Ninguno, Otro», Sala de exposiciones del periódico *Granma*, La Habana, Cuba, septiembre 1975, s/p.

Mosquera, Gerardo: «Chago: existir en el cosmos», catálogo, «Nace el Topo», Galería Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba, abril 1995, s/p.

Robert, Braulio: «Humorismo y Revolución», *El Pitirre*, 31 de enero de 1960, pp. 13-14.

Suárez, Ezequiel: «Levántate Lázaro, no jodas Chago», catálogo, «Levántate Chago, no jodas Lázaro», Galería Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba, febrero 1996; s/p.

MEMORIAS

Desventuras en el Páramo
Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay

Carlos M. Federici
Narrador con incursiones en la historieta, Montevideo, Uruguay

Resumen
Una visión subjetiva del panorama del cómic en Uruguay, a través de las experiencias de un escritor, que incursionó en el género en forma esporádica y no demasiado copiosa. Su producción ha concitado críticas diversas, pero se le ha reconocido unánimemente al autor como pionero dentro del medio local, en el que la precariedad del mercado obra como limitante para el desarrollo profesional de la especialidad. C. M. Federici es autor de seis novelas, un par de colecciones de relatos de ciencia ficción y ficción detectivesca, a más de diversos cuentos, artículos y trabajos periodísticos; se le tradujo a varias lenguas.

Abstract
A personal vision of the avatar of comic-making in Uruguay, through the experiences of a storyteller who worked in the medium with scarcity, and rather unassiduously. While his production has got mixed reviews, the author has been unanimoulsly accepted as a pioneer in his local place, where professional development of the field is severely limited by a meager market. C. M. Federici wrote six novels, some collections of his science fiction and detective stories, plus a body of short stories, articles and interviews. His texts have been translated to various languages.

A modo de introducción

El presente texto fue originalmente redactado en 1990. Se publicó en 1997, en un fascículo distribuido por el diario *La República*, que, bajo el título de «Noveno Arte», pretendía ofrecer un perfil del avatar historietístico en Uruguay, desde sus orígenes (?) hasta el año de aparición del citado cuaderno. Su gestor, Gustavo Cortazzo, realizó una actualización superficial de mi artículo, para reubicarlo a fines de la última década del pasado siglo. El período temporal cubierto (1968-1997) constaba en el subtítulo.

Previa la aclaración de que en nuestro medio no ha existido jamás un estudio de jerarquía académica sobre el desarrollo y características de un cómic vernáculo (supuesto que tal exista en realidad), tomo de ese trabajo algunos datos que refieren a diferentes momentos de la historieta en nuestras latitudes.

Se hace mención, como inicio, de diversas revistas de carácter satírico (*La Alborada*, *Caras y Caretas*, *El Negro Timoteo*), publicadas entre 1842 y 1898. Allí se reproducían caricaturas de notorios personajes de la política o la socie-

VIEJA, EN MEDIA HORA VENDRÁ MI COMPAÑERO DE OFICINA A COMER
¡NO, POR FAVOR! ¡ESTOY AGOTADA!
LOS NENES TIENEN DOLOR DE ESTÓMAGO Y SU LLANTO ME ENLOQUECE

Figura 1: «Don Tranquilo y Familia», de Fola (Geoffrey Foladori), se publicó durante años en la revista *Mundo Uruguayo*, sin mayores variaciones de un estilo que, pese a su simplicidad casi *naif*, suscitó una considerable aceptación de parte del público. El ejemplo es de 1964.

dad, volcándose, paulatinamente, a la exposición secuencial de las sátiras, aunque todavía sin llegar cabalmente a lo historietístico.

Ya en los primeros años del siglo XX, los periódicos montevideanos comenzaban a incluir, esporádicamente, las primeras historietas de origen norteamericano, como «Katzenjammer Kids» («El Capitán y sus Sobrinos»), que recibió aquí tan buena acogida como en su país de origen. Entre 1926 y 1927 uno de los plásticos uruguayos más prestigiosos, Rafael Barradas, publicaba historietas mudas dirigidas a públicos infantiles en la revista *De Oro*. Sus trabajos merecieron el calificativo de *verdaderas joyas,* por la calidad del trazo del artista y su imaginativa narración gráfica.

Durante la década del treinta, Eduardo Geoffrey Foladori (que usó siempre el *nom de plume* Fola), creó el personaje «Don Tranquilo y Familia», tenido, en forma virtualmente unánime, como uno de los primeros exponentes a nivel local de una neta exposición de los recursos básicos de la «narración secuencial en imágenes». Este artista, nacido en 1908 en Inglaterra, arribó a nuestra tierra a los once años de edad, y fue muy poco después que comenzaron a aparecer sus trabajos en la revista *Mundo Uruguayo*, en la cual permaneció afincado durante décadas. Luego de una dilatada trayectoria en órganos de prensa locales y extranjeros, falleció en 1997 con su prestigio de pionero aún vigente.

Junto a él, Julio Emilio Suárez Sedraschi (Jess), nacido en 1909 en el departamento de Salto, puede, en justicia, considerarse el «otro padre» de nuestra historieta, aunque, como se anotara, la carencia de una investigación seria y sistemática del tema abre paso a muchas interrogantes en cuanto a obras precedentes del género, que bien pudieran permanecer olvidadas. En 1933 Suárez comenzó a producir lo que habría de convertirse en hito y referente de toda la labor historietística nacional: «Peloduro», que subtitulaba «Del Campito a la Olimpíada», en palmaria alusión al «deporte nacional, pasión de multitudes», que sustentaría la médula de su temática. La maestría del dibujo, cuya jerarquía iría afianzándose al ritmo del avance profesional del autor, unida al gracejo de los diálogos y a la incomparable pintura de los personajes, netamente «uruguayos», conformaban, sin duda, una verdadera obra maestra en su especie.

Corresponde agregar aquí a Emilio Cortinas (1916-1955), nativo del departamento de San José, uno de esos talentos sumergidos en ese inexplicable «olvido colectivo» que ha opacado sin justicia la gloria de tantos cultores de este género. Muy joven aún se trasladó a Montevideo; en poco tiempo sus aptitudes le granjearon un sitial preferente entre los profesionales de la época. En la década del cuarenta dio otro salto, esta vez a la vecina orilla, donde, en 1945, ayudó a

¡¡¡HECHO!!!
LA ANSIADA NOTICIA !!!
EL PULGA
POPULAR ES INDESCRIPTIBLE !!!
¡¡¡PULGAS! CAPITULO ALEMAÑA!! TA CON FIRMAO!! VAMO A FES TEJAR!!
TAN TODO LOS MUCHACHO, PEGANDOLO EL BOLICHE!
PERO EL PULGA NO VA PODER IR A FES TEJAR LA VITORIA, NO VA...
¿HUH?
PORQUE TODAVIA TA DURMIENDO LA MONA'E LOS FALSOS RUMORE'E LOS OTROS DIA!!!

Figura2: Aunque el personaje titular de la clásica tira de Jess (Julio Suárez) era «Peloduro», futbolista «estrella» de humilde origen, los lectores se sintieron más identificados con la patente humanidad de «El Pulga», un vendedor de diarios callejero, que participaba de todas las angustias de la clase depauperada de la época.

fundar la legendaria *Patoruzito*, una revista que concentró los más destacados valores argentinos en su plantel. Cortinas realizó allí sus dos obras fundamentales: «A la conquista de Jastinapur» –una fantasía miliunanochesca, con reminiscencias de Foster y del Raymond de «Flash Gordon»– y «Vito Nervio», aventuras de un peculiar «detective criollo». Vuelto a su patria, años más tarde, por haberse granjeado la animadversión del régimen peronista, tuvo tiempo aún de producir algunas obras de aliento, antes de su prematuro fallecimiento.

Fuera de estos pilares de la narrativa gráfica, es de pensar que existieron varios exponentes, en diverso grado de calidad y/o profesionalismo, que callada e infatigablemente vertieron lo mejor de sus facultades en la labor periodística de referencia. Sin embargo, al no estimarme con las credenciales imprescindibles para abordar tal trabajo de inmersión en el complejo y poco documentado campo, dejo en este punto la introducción (que otros, más capaces o más autorizados, eventualmente se encargarán de completar) y entro de lleno al núcleo de mi artículo, enfocado sobre tópicos más cercanos a mi experiencia.

El texto original

Fasano [1] hizo un gesto de complacencia. Yo me esforzaba por aparentar tranquilidad, aunque el sudor me escurría por la espalda.

«¡Me gusta la idea!» dijo él, finalmente. «Un detective negro en Nueva York, asistido por dos ayudantes blancos...». Inconsciente de mi ansiedad, manoseaba mis preciados originales al hablar. «¿Es todo creación suya?».

«Exactamente», carraspeé. «Argumento y dibujos, todo original, y no creo que haya antecedente de un personaje así en...».

No lo había, en efecto. Años más tarde, consultando la *Enciclopedia del Cómic,* de Maurice Horn, comprobé que era muy posible que me hubiese anticipado por cosa de unos cinco o seis meses a «la primera historieta integrada del cómic americano» («Dateline: Danger», dibujada por Aldon Mc Williams), desde luego que sin sospecharlo en el momento de su plasmación.

Estábamos en 1968 y Montevideo, Uruguay, historietísticamente hablando, era un páramo. En los periódicos aparecían restos decadentes de pasadas glorias: «Rip Kirby», «Ben Bolt» y «El Prín-

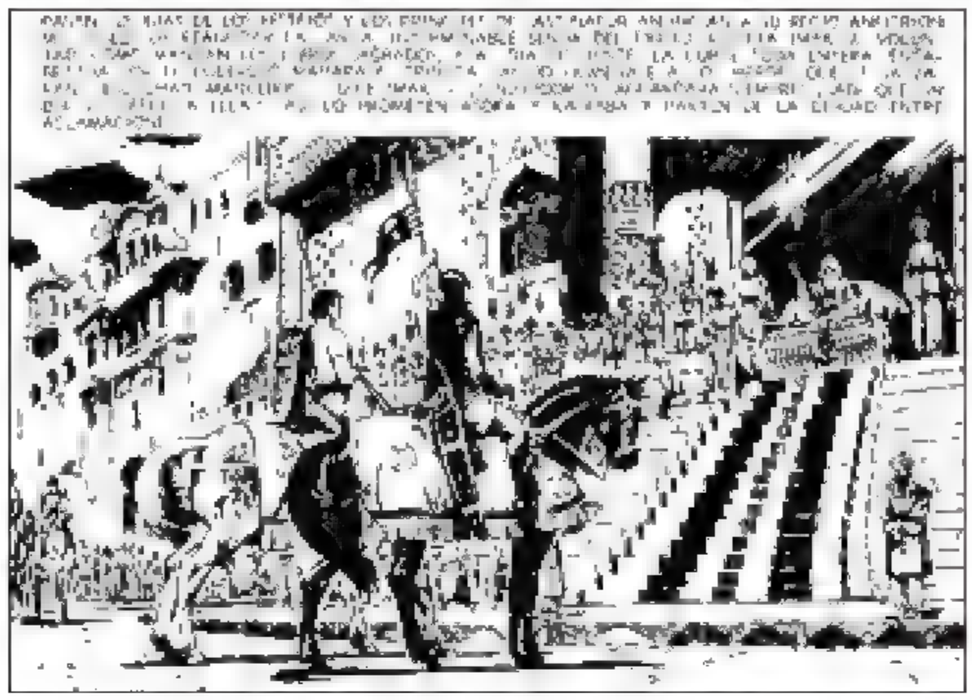


Figura 3: «A la conquista de Jastinapur», de Emilio Cortinas, publicada en la legendaria revista argentina *Patoruzito*, que dirigió Dante Quinterno, fue considerada por muchos como la obra maestra de la historietísca rioplatense en la década del '40.

cipe Valiente» se habían convertido en sus propios espectros, con Raymond prematuramente fallecido, Cullen Murphy más y más desinteresado y Foster ya muy en la tercera edad.

Por su parte, las revistas mexicanas de cómics sólo traían anémicas versiones de sus entrañables títulos de otrora. Aunque no era suya la culpa, sino de los efectos deletéreos causados por el Comic Code (una suerte de Código Hays *sui generis*) en los originales de Estados Unidos.

No mejoraba el panorama en lo vernáculo: José Rivera [2] se sumía en un retiro voluntario, luego que los originales de su obra maestra, «Ismael» (1960), le fueran aviesamente sustraídos, mientras Julio Suárez, desaparecido en 1965, era más recordado por sus incursiones en el periodismo satírico que por sus «queridas criaturas de papel».

Las nuevas generaciones ni siquiera habían oído mencionar a «El Pulga», «Peloduro» o «La Porota». Los puntales, en esa época, eran los eternos Fola y Umpiérrez [3], en actividad «desde siempre».

Pero entonces el emprendedor Fasano lanzó su primera –sonada– propuesta periodística con un nuevo formato: el tabloide en colores. Llevó su audacia al extremo de pretender dar lugar preferente a tiras de historietas de producción nacional. Pero se vivían tiempos difíciles en lo político, y las baterías de Fasano apuntaban primordialmente a esa dirección.

Tal afán crítico habría de costarles caro tanto a él como a mi malhadado debut: el dichoso periódico fue clausurado por decreto antes de que mi detective negro alcanzase la tierna edad de veinticinco días... Desde luego que ni pensaba en pronósticos tan funestos durante nuestra auspiciosa entrevista: con un poco más de veintiséis años, algunos precedentes en la narrativa (publicaba en *Mundo Uruguayo* [4] desde 1961) y un inmoderado gusto por el cómic de corte americano, no vacilé en comprometerme a entregar cinco tiras semanales, olvidándome de mencionar que sólo había terminado aquellas muestras –cuatro tiras en total, ya un poco amarillentas– que me sirvieran de presentación.

Cuando por fin apareció la primera publicación de «Barry Coal», me sentí complacido: la competencia no era de temer. Las historietas que completaban la página eran todas humorísticas, de línea sencilla. En verdad el medio no se encontraba propicio para la vocación de historietista «serio».

Años atrás, en 1959, se había producido un intento de editar revistas nacionales de historietas. Lo hizo cierta agencia de publicidad, aprovechando una conexión con un sindicato yanqui, lo cual le aseguraba una provisión (posiblemente pirateada) de las historietas clásicas: «Rip Kirby», «Mundos Gemelos», «As Solar», «Judd Saxon» y otras, cuando

todas conservaban aún gran parte de su tradicional calidad.

Como complemento, un puñado de dibujantes nacionales hacía sus primeras armas en lo que sin duda era (igual que en mi caso) el género de sus amores. Ahí figuraban trabajos de Douglas Cairolis, discípulo incondicional del mejor Raymond, Celmar Poumé,[5] que reverenciaba a Fred Harman, Oscar Abín,[6] mucho más conocido en tiempos más recientes por su poderoso sentido de lo cómico, y sobre todo, el ya citado Rivera, aunque de él sólo se reditaba su primera historieta, «Patricio York», el gringo de las cuchillas, originalmente publicada en el matutino *El Día*.

La aventura finalizó en desastre, con el agravante de una defraudación de los exiguos fondos de la flamante empresa editorial, perpetrada por uno de sus «socios fundadores».

Ni siquiera se me dio tiempo a gestionar mi solicitud de ingreso al plantel de dibujantes, pese a que ya entonces tenía esbozado mi «Barry Coal», profanamente concebido en los márgenes de mis cuadernos de Preparatorios de Derecho.

La debacle, sin embargo, pertenecía al pasado, me dije en 1968. Ahora corrían otros tiempos, confiaba más en mi capacidad y, con el añadido del concurso de «Descubra al Criminal», organizado a mis (enfáticas) instancias en torno a la aventura inicial de «Barry Coal», la cosa no podía fracasar. Recibí incluso alguna opinión halagadora («ritmo americano, eficaz recreación de los maestros de la historieta»), que mi inexperiencia, más que mi inmodestia, deglutió encantada.

Me sentía digno sucesor de mis ídolos de la *Golden Age*, fresca en mi todavía la herencia de Stan Drake, Elliot

HALLARÁ UD EXCELENTE ESE TÓNICO, MR. COAL - CALIENTA EL ESTÓMAGO... Y RECONFORTA EL ESPÍRITU.
LO VISITÉ VARIAS VECES MÁS... ERA UN BUEN VIEJO, AUNQUE UN POCO RARO, SUFRÍA CRISIS DE MELANCOLÍA Y DEPRESIÓN...
...Y EL CAMARÓN NECESITA QUE SE LE RECONFORTE/...
FINE
GE
T

Figura 4: «Barry Coal», las aventuras de un detective negro, asistido por un par de ayudantes caucásicos, fue mi primera incursión en el género de la tira de diario, y apareció en *Extra*, uno de los pioneros en el formato tabloide nacional (1968).

Caplin y H.G.Oesterheld,[7] de reciente consumo, y prolijamente trasvasados. La ilusión duró poco, empero. Ya ingresaba como dibujante de la Oficina de Prensa de la Intendencia de Montevideo (artista y todo, tenía que comer igual que el resto de los mortales); encajoné por un tiempo originales e ilusiones, y no fue hasta 1972 que lo intenté de nuevo.

Entre tanto, nuevas figuras iban abriéndose paso en el páramo.

El Día brindó las páginas de su suplemento infantil a dos de los creadores que mayor repercusión habrían de tener en nuestro panorama. Williams Gezzio, nativo de Nueva Palmira, departamento de Canelones, tomó por asalto a Montevideo, sin otras armas que su diploma de la famosa Escuela Panamericana de Arte (con sede en la vecina orilla), y una irrefrenable vocación, avalada por su raro sentido de la profesionalidad. Muy pronto se hizo conocer como uno de los más versátiles cultores del medio, tan hábil con la ilustración de época como con la historieta de dibujos infantiles. También producía chistes ilustrados, figuritas para álbumes, cubiertas de libros y cortos de animación; todo ello a un nivel bastante más elevado de lo que era común por estos lares.

Figura 5: José Rivera se granjeó el respeto y la admiración de público y colegas con su historieta «Ismael», que salía en el rotativo *El Día* a fines de los '50s. El refinado arte que caracterizaba sus cuadritos lo colocó a la cabeza de la producción local durante un extendido lapso.

En el otro extremo, y con cierta timidez, el juvenil Eduardo Barreto ubicaba sus primeros trabajos junto a los de Gezzio. Pronto consiguió superar las vacilaciones del comienzo para iniciar una brillante –y meteórica– carrera internacional. Años más tarde irrumpiría con buen éxito en las publicaciones de la Editorial Columba, de la ciudad de Buenos Aires. Después, su período en Estados Unidos: las más famosas empresas del cómic del mercado americano, Marvel y D.C., le abrieron sus puertas por turno. Hoy día, aunque tardíamente promovido a nivel local, es figura prominente en su medio de adopción profesional. Sin embargo, reside en el terruño, reclamado por la nostalgia, según alguna vez ha confesado.

Pero retomemos el hilo: decía que volví a intentarlo. Aprovechando una licencia anual, preparé una historieta del género con el que me sentía más identificado: «Dinkenstein» pretendía condensar todo el bagaje acumulado en devorar revistas de horror clásicas y rancias películas de monstruos. Ambiciosa, además, llevaba textos escritos en inglés, pues era mi cándida ilusión colocarla en Nueva York. Por esa época, como anotara más arriba, la producción yanqui había mermado sensiblemente, merced a un cúmulo de causas que se extendían desde la invasión audiovisual hasta los resabios de la moralina maccartista que, a mediados de la década del cincuenta, asestara un golpe casi mortal al género. Yo pretendía aprovecharme de las «aguas revueltas», pero evidentemente no eché la red en forma correcta. Lo único que logré fue una publicación en un magazine semiprofesional.

Pero el monstruo no había muerto: igual que su famoso paronímico, «Dinkenstein» retornaría. En 1973 lo publicó una revista argentina, *Noches de Horror*, aunque sólo me enteré por casualidad. Más adelante se incluyó entre una selección de mis relatos de ciencia ficción que el editor belga Bernard Goorden, un enamorado de Latinoamérica y de su narrativa, compiló en un número especial de su magazine *Idées... et Autres*, con circulación europea. ¡La criatura hablaba en francés!... No terminó ahí su carrera: tuvo otras apariciones, dos de ellas en suelo oriental. [8] Al fin y al cabo no le fue del todo mal, aunque debo confesar que en uno de los casos obró un cierto porcentaje de parcialidad. La revista *Más Allá de la Medianoche*, que albergó al ente infernal en 1985, tenía como director a quien suscribe... En fin: también somos humanos los autores.

Pero en la década del setenta mi desengaño por las historietas aumentaba; se habían operado cambios profundos en las preferencias de los públicos, y yo

Figura 6: Los temas gauchescos abarcaron sólo una de las muchas facetas en que se prodigó el profesionalismo de Williams Ge(nina)zzio, un dibujante de amplia versatilidad y notable competencia en distintas especialidades. La imagen pertenece a «Santos Cruz», una de sus tiras «nativistas», que obtuvo muy buena repercusión (1978).

no veía forma de que el cómic resurgiera de su letargo. Europa había intentado el aliño erótico: «Barbarella», de principios de la década del sesenta, fue el disparador. En Estados Unidos una sensibilidad diferente no permitió sino hasta muchos años después la adopción de esos moldes. Entre tanto, añejos personajes, como Supermán o Batmán, se obstinaban en confirmar su inmortalidad, y sólo las firmas editoriales más solventes sobrevivieron al caos.

Montevideo, 1980. Emergíamos penosamente de un desdichado proceso dictatorial; y en esa época nacieron las revistas de humor que lanzarían las primeras protestas bajo la forma de sátiras ilustradas comenzando con *El Dedo*, que dirigía Antonio Dabezies, uno de los más dinámicos e inteligentes periodistas que hemos producido. En esas páginas, una generación de historietistas instauraría su manera de decir en la narrativa gráfica. Tabaré Gómez, Pancho Graells, Álvaro Alcuri, Fermín Hountou, Tunda, Cibils, entre varios más; todos magníficos en su género; todos, también, convincentes en sus respectivos estilos. La mayoría sigue vigente en diferentes publicaciones, pero ninguno abordó la temática de aventuras, o de suspenso, o de fantasía científica. Eso habría de llegar más adelante.

Entre tanto, yo hacía otra incursión. Había estado dedicándome con preferencia a la narrativa, y mis relatos policíacos y de ciencia ficción se vieron privilegiados con la aceptación de públicos extranjeros. Exóticamente, llegué a verme traducido al finlandés e incluso al japonés. Por otra parte, me costaba menos trabajo pergeñar (con un mínimo de decoro) un cuento de ciencia ficción o una novela de crímenes, que terminar, a mi entera satisfacción (y sin sentirme asaltado por sentimientos autodestructivos), una serie de páginas de cómic.

Pero el célebre «bichito» tiene el aguijón agudo: no podía desprenderme del todo de mi afición por los cuadritos. De manera que en 1980 –mientras los humoristas discurseaban a su modo– lancé mi propio mensaje, esta vez dirigido a públicos juveniles. Yo sentía que tenía algo distinto que ofrecerles, a fin de llenar el vacío que en mi opinión dejaran las publicaciones extintas o corrompidas. Fue el nacimiento de «Jet Gálvez», una historieta destinada a sobrevivir a las anteriores, aunque tampoco por demasiado tiempo. Seguíamos habitando un páramo, y en tal ambiente las flores duran poco.

«Barry Coal» había supuesto la transposición al medio de una serie de estereotipos exitosamente utilizados por la historieta norteamericana. «Dinkestein», más adelante, pretendió recrear los lineamientos clásicos del género de horror –desvitalizado primero

Lo fundamental es que eres cadáver Bogert... el cadáver más inexplicable que se haya visto nunca...
¿PERO QUIÉN DIABLOS ENTIENDE ESTE INFIERNO? ¿CÓMO DEMONIOS SE PUEDE MATAR A ALGUIEN DE UN TIRO... SIN TINO...
Exaltado, Zeitgeist comenzó a hablar a gritos...
¡POBRECITO DETECTIVE IGNORANTÓN! ¿QUÉ SABES TÚ DEL SUBCONSCIENTE?

Figura 7: Eduardo Barreto, ya consagrado en el exigente mercado internacional por sus trabajos para D.C. Comics, Dark Horse, y otros célebres sellos estadounidenses, no tuvo reparos en colaborar con un modesto emprendimiento nacional: «Disparo Virtual» apareció en el número 6 de *Balazo*, una de las escasas revistas que, en su medio, ha sobrevivido al tercer número.

por el Comic Code, desnaturalizado después por una generación de creadores prematuramente acidulada–, en beneficio de toda una pléyade de nuevos lectores que no habían tenido el privilegio de conocer el trabajo de los inmensos Bob Powell, Will Eisner, Graham Ingells, o el mismo Alberto Breccia [9] en su época de «Vito Nervio».

Ahora «Jet Gálvez» se empeñaba en ser –al menos en la optimista concepción del autor–, al par que inofensivo divertimento, compartido alegremente por creador y público, una suerte de ferviente homenaje a otros modos de pensar y de sentir, penosamente sepultados bajo la carga de dos accidentados decenios. Insté a mis jóvenes lectores a integrarse al espíritu de mi propuesta y –¡casi un milagro en el páramo nacional!–, se me respondió. Guardo gratísimas memorias de aquellos chicos que disfrutaron conmigo de las aventuras interplanetarias de mi pelirrojo héroe, solicitándome incluso, a mi sugerencia, determinados cuadritos con escenas específicas, que debí esforzarme por hacer coincidir con el desarrollo de la trama. Algunos de aquellos muchachos, supe con gran complacencia, perseveraron en la senda del arte secuencial y hoy han llegado a ocupar destacados sitiales entre la nueva hornada de hacedores de «muñequitos con alma». Eso es, justamente, lo que más me ha gratificado.

Puedo finalizar esta reseña con una nota de optimismo: hoy día el páramo parece estar convirtiéndose en un vergel, quién sabe por qué misteriosa alquimia del devenir histórico. Menudean los historietistas uruguayos y su obra es notable.

Por mi parte, finalizado el ciclo de «Jet Gálvez», y no encontrando terreno propicio para otras aventuras, me hice discretamente a un lado. En 1982 vendí *Barry Coal* a una editorial mexicana, pero ya como novela escrita, sin dibujos. *La orilla roja,* otra de mis novelas, había revivido, en 1976, la modalidad de folletín ilustrado, largo tiempo ausente de los diarios; siguió, en 1986, *Umbral de las tinieblas,* un compendio de todos los deliciosos escalofríos que me habían obsequiado las películas de Lugosi, Karloff, Lee y Price, ilustrado con reminiscencias de los *pulps* de la década del cuarenta.

Escribí relatos de ciencia ficción y de misterio para revistas extranjeras, y se me invitó a representar al Uruguay en diversas antologías internacionales. No tenía mucho tiempo para el cómic, pero en manera alguna me aparté por completo de su influencia.

En 1982, 1985 y 1986 expuse mis originales en muestras individuales. Siempre había sido de la opinión de que la historieta no pertenece al quietismo de las galerías, sino más bien a la dinámica de las prensas. No es, a mi entender, un apéndice de la plástica que se apoya en textos escritos; constituye, por el contra-

rio, un derivado de la narrativa que usa el dibujo como lenguaje específico para relatar historias. Sin embargo, opino que resulta saludable, en ocasiones, que el público tenga oportunidad de compenetrarse con el fervor y la pasión –por no hablar del fatigoso trabajo–, que respira la obra de los historietistas. Los originales, con su formato mayor que el impreso (en la mayor parte de los casos), permiten apreciar debidamente las afanosas enmiendas, la morosidad de los detalles de segundo plano, el amor con que el pincel o la pluma circundan y definen las figuras soñadas.

Desde que a principios de la presente década [10] el precoz Roberto Poy, todavía adolescente, comenzara a destacarse como impulsor de nuevas tendencias en el (debatible) cómic vernáculo, los adeptos a su movimiento proliferaron de modo espectacular. Surgió la revista *Vagón*, que nucleó a los más notorios, como Daniel y Pablo Turcatti, Horacio Casinelli y Daniel González, entre otros, todos muy jóvenes y muy entusiastas. Podía, pues, abrigarse esperanzas de un futuro promisor, pese a la «crisis perpetua» en que, desde su nacimiento en 1896, viene debatiéndose el «noveno arte». Sin embargo, fuerza es admitirlo, ese cúmulo de ardor por parte de los jóvenes creadores corre riesgo de naufragar en aguas cenagosas, de no obtenerse una adecuada respuesta del público lector. Porque la historieta es, a mi modesto entender, un medio dialogal, que requiere, para subsistir, la reciprocidad del destinatario. En tal sentido se me antoja peligrosa cierta tendencia general de estos autores hacia concepciones marcadamente elitistas en los guiones y hacia criterios curiosamente repulsivos en lo visual.

¡DJINHEIT!
EL CEREBRO NO ES MAS QUE UN APARATO... COMO UNA CAJA NO CONSERVA NADA EN SI... EL BIEN O EL MAL APARECEN LUEGO, CON LAS EXPERIENCIAS DE LA VIDA
SIN EMBARGO EXISTE EL PELIGRO DEL SHOCK POST OPERATORIO
¿NO SE LO MANTIENE PERMANENTEMENTE NARCOTIZADO POR LO MENOS 72 HORAS...
¡HUM QUE COSA MAS ...COMUNMENTE!

Figura 8: «Dinkenstein», suerte de compendio de varios tópicos del género de horror, iba destinada a los EEUU, pero no llegó tan lejos, al menos en un principio. En 1973 la publicó la revista *Noches de Horror*, de Buenos Aires. Sin embargo, como buen monstruo, el protagonista habría de retornar, de acuerdo a lo que prometía el último cuadro del primer episodio.

En el extremo opuesto se mueve el historietista Enrique Ardito, huésped «mayoritario» de la página de cómics del matutino que –cíclicamente– edita el mismo Fasano que encabeza estas líneas. Con sus tiras («Viviana y Yamandú», «Los recién cansados» y «Montevideo cambalache»), este autor propone una narración fluida y accesible, en relatos policíacos o de aventuras, no exentos de un humor muy a la uruguaya, donde los tics nacionales aparecen notablemente reflejados. Aunque desprovisto de las excelencias de dibujo con que engalanan su producción algunos de los «vanguardistas», quizás su

Figura 9: En 1980 conseguí interesar a la revista *Patatín y Patatán*, una publicación destinada al público juvenil, en mi personaje «Jet Gálvez»; terminó resultando mi propuesta más durable.

estilo esté destinado a calar mejor en el sentimiento popular. El tiempo, como siempre, dictará el veredicto final.

Posfacio
Una «explosión de publicaciones»

Estimo justo no cerrar este trabajo sin referirme, aunque más no sea en forma somera, a las publicaciones dedicadas al cómic que fueron surgiendo en Montevideo, casi en eclosión súbita, en los últimos tres años de la pasada centuria. Mi fuente es el excelente artículo de Pablo Dobrinin, aparecido en *Balazo* número 7, precisamente una de las revistas insertas en este fenómeno, lanzada en julio de 1999 a iniciativa de unos cuantos dibujantes del medio, capitaneados por el enérgico Williams Gezzio, y hasta el momento –en la forma accidentada que impone el medio– ha alcanzado su noveno número. Otros exponentes de la inquietud local –propiciada por ciertas condiciones favorables, como las tecnologías informáticas y la instalación en plaza de comercios especializados en el género «cómic»– fueron: «El Ángel Negro» (mayo 1998), superhéroes «a la uruguaya» (con las consecuentes limitaciones y carencias); «Eikon 1-AJFA» (setiembre 1998), de impecable factura artesanal, presenta a «una psicótica que sale por las noches a hacer justicia por mano propia»; «The AftermatH» (noviembre 1998), totalmente fotocopiada, una obra juvenil y entusiasta, pero a años luz del profesionalismo; «This Kette» (noviembre 1998), en formato disquete, dedicada al cómic, las ilustraciones y los videojuegos; «Las Fantásticas Aventuras de Pescadex» (diciembre 1998), aventuras de «un pez filósofo que fuma bajo el agua , se plantea problemas de conciencia y hasta lee el *Taox te-ching*»; interesante enfoque humorístico, con competente dibujo; «Héroes del Asfalto» (julio 1999), gran acción en un Montevideo del futuro, acosado por constantes luchas entre narcos; semiprofesional; «¡Guacho! Historietas Tontas» (julio 1999), estilo *underground* tardío, experimental y desprejuiciada, transgresora hasta lo insultante, de vida efímera por su propia naturaleza; «Felino» (agosto 1999), ser antropomorfo, aunque de rasgos gatunos, se enfrenta a «monstruos extraterrestres que amenazan con devastar la Tierra»; de comienzos artesanales, se profesionalizará algo en números posteriores; «Alma Zen» (octubre 1999), publicación colectiva entre maestros y alumnos

de un taller de caricaturas e historietas; «Prophecy» (noviembre 1999), semiprofesional, con alusiones a temas de satanismo y ciencias ocultas; «Montevideo, Ciudad Gris» (diciembre 1999), trata una historia que «gira en torno de una investigación policíaca motivada por la desaparición de dos pacientes del Hospital de Clínicas de Montevideo»; concebida para completarse en seis entregas.

Es obvio que se está muy por debajo de una jerarquía netamente «profesional y exportable»; pero este 4 de una ideal escala de 1 al 10, resulta preferible al 0 que normara los años precedentes.

Al filo del milenio, en octubre de 2000, se hizo un intento distinto: apoyados por una fundación, que solventó el grueso de los costos, cinco de los más sólidos profesionales del grafismo nacional adaptaron a la historieta –cada cual con su enfoque personal– las obras de otros tantos prestigiosos escritores, formándose las duplas: Eduardo Barreto / Mario Benedetti; Daniel González / Eduardo Acevedo Díaz; Fermín Hontou (Ombú) / Juan Carlos Onetti; Luis Prada (Tunda) / Enrique Estrázulas; Renzo Vayra / Horacio Quiroga. Más allá de los criterios que se puedan sustentar en cuanto a una historieta tradicionalmente accesible, y por ende construida con los medios más económicos, contra este libro, «historiet@s.uy», de tapas duras y elevado precio de venta, hay que reconocer que estamos, al menos, ante un producto de impecable factura. (Sin embargo, a mi juicio, el excesivo respeto que suscita la jerarquía de los autores escogidos, pudo haber costreñido un tanto la libertad a la hora de adaptarlos al medio secuencial. Por otro lado –con la excepción de Barreto–, en el aspecto gráfico se optó por «innovar» a ultranza, «elitizando» el resultado y distanciándolo del gusto popular).

¡¡ UN POLICIA !!
¡ ESTOY PERDIDA !
MI NOMBRE ES AGUEDA BRODSKY ESTABA CON PABLO LINAZZA LA NOCHE QUE LO MATARON SOY MADADORA DESDE HACE CINCO MESES ME PREPARABA CON EL.
CONFIRME QUE LO MATABA AL LLEGAR EL DOMINGO AL MEDIODIA LE AVISE A ORDENAR UN APARTAMENTO
EL QUE HABIAN BEBIDO DE FARRA LA NOCHE ANTERIOR

Figura 10: «Dogo Corbacho» (2001), de Rolando Salvatore, resultó una grata sorpresa para un medio bastante sofocado por restricciones económicas y deserción reiterada de profesionales de la especialidad, que no hallaban práctico dedicar sus energías a una actividad tan poco rentable.

Casi al cierre de la corrección y puesta al día de este texto, se produce la aparición de otra revista, *Dogo Corbacho*, aventuras de un exboxeador convertido en cronista policíaco (abril 2001). La responsabilidad y el mérito de esta creación corresponde a Rolando Salvatore, un dibujante surgido en la década del ochenta, que ha desarrollado una estimable trayectoria, pautada por su concentración al trabajo y su rigor profesional, cualidades que colocan a esta publicación suya bastante por encima de las anteriormente consignadas, dejando aparte el libro comentado en el párrafo precedente, que es preciso ubicar en una categoría diferente.

Al parecer, este apéndice –de forma similar al artículo principal– puede rematarse con una nota de optimismo.

Notas

1. Federico Fasano Mertens, periodista argentino radicado en nuestro país desde principios de la década del sesenta (con intervalo de exilio político interpuesto), fue obviamente una figura polémica y «transgresora», al menos para nuestros parámetros. Iniciador de la versión vernácula del tabloide (no sólo en cuanto a formato, sino también por su contenido amarillista), protagonizó varias situaciones memorables, entre ellas el curioso caso de compartir máquinas y local –en horarios alternos– con otro rotativo del mismo formato, pero de tendencia radicalmente opuesta, intercambiándose toda suerte de denuncias y sarcásticas referencias entre ambos periódicos en forma sostenida, hasta la clausura del suyo, mencionada más arriba. Años más tarde, el infatigable periodista volvería al ruedo con *La República*, un diario incluso más «revulsivo» que el anterior.
2. José Rivera (Montevideo, 1930) goza del reconocimiento unánime, en especial de parte de sus colegas uruguayos, de ser el más completo y cabal de los cultores de la historieta nacional, al menos hasta la década del setenta. Aunque su labor profesional en el género distó de ser copiosa (apenas dos tiras «realistas» de larga extensión, aparecidas en el rotativo *El Día*, de Montevideo, y varias historietas en suplementos infantiles), su adaptación de *Ismael,* la obra de Eduardo Acevedo Díaz, logró conjugar en la mejor forma lo nativista con la influencia de los experimentados artistas de los Estados Unidos, para redondear un producto muy competitivo con los modelos foráneos, en un medio prácticamente virgen de tales emprendimientos.
3. Ángel Umpiérrez (Montevideo, 1920) ha protagonizado la proeza de vivir de su trabajo de historietista y hacedor de chistes durante más de medio siglo (en medio de este páramo a que hace referencia el presente texto). Autodidacta, tuvo la fortuna de vincularse a agencias internacionales a través de su colega y amigo Foladori (Fola), hasta llegar a ver su producción reproducida en periódicos de buen número de países latinoamericanos.
4. Revista clave en el periodismo de este país, iniciada a comienzos de siglo y clausurada, en tiempos mucho menos auspiciosos para las publicaciones de su tipo, a fines de la década del sesenta. A lo largo de su dilatada y no demasiado pareja trayectoria, fue uno de los escasos terrenos abiertos a la creatividad de gran parte de los narradores y dibujantes uruguayos, sin excluir a quien suscribe.
5. Celmar Poumé (1924-1983), prolífico dibujante que firmara cientos de ilustraciones y tiras en numerosos órganos de prensa locales y extranjeros, fue, además, impulsor de la Primera Muestra de la Historieta Uruguaya (1972), donde muchos de los hasta entonces ignorados profesionales del cómic uruguayo tuvieron oportunidad de dar a conocer sus trabajos originales a un público desprevenido.
6. Oscar Abín (Canelones, 1925 - Montevideo, 1996), versátil cultor de la sátira y la nota jocunda, supo sacar provecho del suceso político, deportivo o cultural que fuera causa de noticia, para transformarlo en disfrutable viñeta humorística, celebrada por más de una generación de lectores. Fue también destacado autor de historietas.
7. Declarado oficialmente «desaparecido» en 1977, durante el llamado período de la «guerra sucia», Héctor Germán Oesterheld (Buenos Aires, 1919), es casi unánimemente considerado el más grande guionista y autor de historietas que diera la fértil vena argentina, aparte de llevar la distinción de haber iniciado la ciencia ficción nativa. Aunque no llegó a ello a través de la novela, sino por medio de «El Eternauta», historieta de *cult* para los lectores de ambos márgenes del Plata, en la que el escritor describía –sustentado en los espléndidos dibujos de Francisco Solano López– una invasión extraterrestre ocurrida en reconocibles sectores de la metrópolis bonaerense.
8. Entiéndase: «suelo uruguayo».
9. El renombrado Alberto Breccia (1919-1993) había nacido en Montevideo, por lo cual pocos resisten la tentación de prestigiar «nuestra» historieta nacional incluyéndolo en la nómina, sin reparar demasiado en el hecho de que, emigrado a Buenos Aires a los tres años de edad, desarrolló toda su carrera en la gran urbe argentina, en donde residió permanentemente, con excepción de un período europeo que ocurrió en su madurez. «Vito Nervio», un pintoresco detective porteño, cuyas aventuras, publicadas en la revista *Patoruzito*, comenzara a dibujar otro gran artista uruguayo, Emilio Cortinas, fue «adoptado» por Breccia al producirse el alejamiento de aquel. Muchos nostálgicos prefieren esa etapa de la obra de Breccia a otros hitos más difundidos, como «Mort Cinder» o «Los Mitos de Cthulhu».
10. Se hace referencia a la década del noventa.

ENTREVISTA

La historieta y el cine de animación

Charla con Juan Padrón

Manuel Pérez Alfaro

Resumen

Juan Padrón Blanco es el autor más popular en Cuba en el campo del cine de animación y la historieta, con una temprana carrera en ambos que alcanzó su clímax con el personaje Elpidio Valdés. Actualmente reúne una considerable filmografía, entre ellos, varios largometrajes, además de sus numerosos aportes al humorismo gráfico.

Abstract

Juan Padrón Blanco is the most popular author in Cuba in the animation and comics fields with a long career which achieved the climax with his character Elpidio Valdés. Presently his filmography is considerable including several feature films in addition to many graphic humor contributions.

Siempre que se hable del cine de animación en Cuba –y me atrevería a decir que en toda la zona caribeña y latinoamericana– tendrá que hacerse referencia a la labor artística de Juan Padrón Blanco, que dio a conocer con fuerte impacto las características de la animación cubana de la que él mismo formó parte, a la vez que desarrollaba una intensa actividad gráfica que precedió su formación. Creó el personaje más popular de la historieta cubana en los últimos cuarenta años: «Elpidio Valdés», un soldado y luego oficial de las fuerzas mambisas que lucharon por la independencia del país a finales del siglo XIX, y que se convirtió en la estrella del primer largometraje cubano de dibujos animados. Padrón también se ha destacado en el humorismo gráfico por sus aportes en la expresión, desde el humor blanco al negro, con series como «Vampiros» o «Verdugos» y divertidísimas como «Tapok», un cavernícola que parece recordarnos siempre que la humanidad no se ha civilizado tanto como esperábamos o creíamos.

Pero no permitamos que nuestro entrevistado se agote de esperar o se nos pierda entre las manos, pues conozco la poca afición del artista a ser interrogado, y obligarle a hablar de sus méritos. Pero, usted siempre podrá tener más detalles técnico-profesionales leyendo la ficha de trabajo al final de esta entrevista.

Comencemos.

¿Te iniciaste como humorista o como historietista?

Creo que como historietista. En la revista *Mella* me pidieron que continuara una página llamada «El Hueco», que llevaba una historieta con el tema «¿A usted nunca le ha pasado esto?» y cuatro chistes. Así me entrené, con gran angustia emocional, para los chistes de un cuadro, pues tenía que entregar (o morir) una página a la semana… y tenía dieciséis añitos. Me estremezco al recordar aquello: corriendo por la calle Belascoaín para entregar al último momento, bajo la mirada furiosa de los coloristas, que tenían que quedarse un par de horas más en la revista… por mi culpa. Fue horrible, pero aprendí a lo bestia, y eso me ayudó a ir adquiriendo confianza en mi mismo. Los coloristas los encuentro por ahí y todavía me miran de lado.

A pesar de tu trabajo como humorista (cartonista) yo noto que desde el principio de tus publicaciones hay una tendencia a la secuencia narrativa. ¿Me equivoco?

Siempre he tratado de contar historias. Incluso en los chistes de un cuadro, la acción iba a ocurrir o ya había ocurrido; o el diálogo es la respuesta a una pregunta… cosas así. Luego hice chistes en secuencia o con diálogos largos en varios cuadros.

Cuéntanos cómo te relacionas con el mundo del cine animado y asumes la dirección de tus películas.

Cuando la revista *Mella*, allá por 1963, yo trabajaba de animador asistente en los estudios de la televisión. Había aprendido los rudimentos en Animación Especial del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde empecé calcando y coloreando acetatos; en las Fuerzas Armadas Revolucionarias fui camarógrafo de las mesas de animación de los Estudios Fílmicos… Creo que aprendí de todo antes de dirigir.

Para reafirmar: acumulaste primero una formación técnica del medio antes de hacer tus primeras películas. ¿Consideras que tu formación o desarrollo como historietista contribuyó a tu realización como director de películas de animación?

Eso; pero lo que me permitió poder dirigir fue la cantidad de historietas que hice para Ediciones en Colores y el semanario *Pionero*, porque lo principal es aprender a contar bien una historia, sea en cuadros o en animación. Lo que más se parece al cine es la historieta; prácticamente te enfrentas a los mismos problemas artísticos: ¿qué encuadre?, ¿qué diálogo?, ¿qué ruidos?, ¿cómo caracterizo a los personajes?, ¿qué edito?, etc.

En la historia del cine de animación hay una conexión constante con la historieta. Últimamente hay un crosover con el cine en vivo, pero en sus inicios la mayor fuente de personajes surgió del cómic. Esto se repite en tu caso. Primero la historieta y después el cine animado de «Elpidio Valdés».

Creo fue el camino lógico. Casi todos los directores de animación hacen historietas; los jóvenes animadores me muestran historietas que hacen en su tiempo libre, es algo natural.

Sin embargo, no fue un* juego al seguro. *Las películas de Elpidio Valdés ampliaron el espectro de popularidad del personaje que nació en la historietas.

Elpidio Valdés en un dibujo inédito de 1992 (detalle).

Los cortos animados acabaron los redondearlo, nacieron nuevos personajes… el sonido le dio una nueva dimensión. Los jóvenes se saben de memoria las voces y los diálogos de las películas y, por supuesto, se hizo más popular, incluso con el público adulto.

Padrón, tú eres el primer artista de la historieta que hace su propio largometraje, de su propio personajes y que es, además el primer largometraje del cine animado cubano. ¿Qué experiencias te aportó?, ¿Cómo lo maduraste?

Visto en la distancia, es de una ingenuidad asombrosa, pues pensábamos que un largometraje era un corto… más largo. A pesar de todo, quedó con dignidad, y es una muestra del nivel que te-

níamos todos. Para ser un guión instintivo, no está del todo mal. Aprendí sobre todo a trabajar más la puesta en escena y a usar mejor las posibilidades del sonido. En comparación con las películas que hicimos después, esta parece silente, sin efectos buenos. Era un disparate dibujar a los personajes en todas y cada una de las escenas ¡de nuevo! … pero no sabíamos hacerlo de otra manera, ni teníamos los equipos de hoy.

A pesar del reconocimiento público y profesional no repetiste inmediatamente la fórmula. ¿ Por qué?

Porque quedé agotado y quería corregir los errores. Los demás largos fueron mejorando porque aprendíamos a planificar mejor antes de animar. Lo más importante es el guión y la puesta en escena, trabajar y trabajar lo más posible hasta que ya no dé más. Y aprendíamos haciendo películas.

Como no disponía de ayudantes, me pasaba hasta diez meses –incluso sábados y domingos con un termo de café– dibujando la puesta en escena. Por las noches seguía en mi casa. En aquel entonces había seis animadores, que despalillaban lo que yo dibujaba y siempre estaba evitando que se detuviera el trabajo. Un disparate que se hace cuando uno es más entusiasta que profesional… y tiene la energía, claro En el último largo ya he contado con cinco ayudantes para la puesta en escena. Como un vampiro les saqué la energía a esos jóvenes que, para mi alegría –y rabia–, hicieron varios aportes mejores que los míos.

¿Cómo se unen esos dos colosos del humorismo y la historieta, Joaquín Lavado (Quino) y Juan Padrón, los «Filminutos» y luego los «Quinoscopios»?

Pues, él y Alicia, su esposa, vinieron al Festival de Cine Latinoamericano de 1984 y me tocó atenderlos. Hicimos una amistad muy entrañable en poco tiempo. Quino vio algunos de mis cortos y Alicia le dijo que por qué no probaba a adaptar sus páginas a dibujo animado conmigo. Lo habían intentado con un estudio japonés y luego con unos italianos. Yo había creado los Filminutos en el 1979 con chistes míos y de Manuel… pero animar –y sobre todo interpretar a Quino, agarrar su *tempo*– era un reto. Me propuse no hacer ningún papelazo y estudié al maestro a fondo. Hicimos un corto de siete chistes, que les gustó mucho, y a partir de entonces nos reuníamos aquí o en Milán para preparar más. «Mafalda», 108 chistes de un minuto, fue todavía más difícil porque Quino no quería diálogos, y es muy riguroso en cuanto al color, las expresiones, los fondos… absolutamente todo. Creo que aprendí muchísimo con él, pues es genial en la puesta en escena. No dibuja nada que no esté en función de lo que quiere trasmitir. Así que si hay un coloso, es él.

Yo estaba pensando en un hecho curioso. No es común que un artista de la historieta, por muy popular que sea su personaje, haga la versión cinematográfica en animación. Al menos yo no tengo noticias de que esto sea muy correlativo. Sin embargo, en el caso de Cuba ocurre. ¿Tuviste algo que ver en esto?

Yo conozco otros casos de historietistas que hicieron sus personajes en animación: Lillo y «Matojo» [1], Cecilio

Juan Padrón Blanco

Juan Padrón, Matanzas, 1947, Cuba. Inicia su carrera artística a los dieciséis años como animador cinematográfico y publica sus primeros trabajos como humorista. En 1970 aparece por primera vez en las páginas del semanario *Pionero* su personaje Elpidio Valdés que se convierte en el más popular de la historieta y el dibujo animado cubano. De sus aportes al humorismo gráfico y a la historieta pueden destacarse otras muchas obras que expresan desde el humor negro como «Vampiros» o «Verdugos» hasta las divertidísimas «Abecilandia», «Comejenes», «Cerbatanas» y «Piojos». Como guionista y director de películas de animación ha realizado más de cincuenta y siete cortos y cinco largometrajes, entre ellos «Vampiros en La Habana», «Elpidio Valdés», «Elpidio Valdés contra dólar y cañón» y «Elpidio Valdés contra el Águila y el León».

En colaboración con el dibujante y humorista argentino Quino, desarrolló los cortos animados «Quinoscopios» y «Mafalda» para la televisión. Trabajó en «Cine Clips-Juan Padrón», una serie de chistes animados para el Canal Plus, de España. Sus trabajos han sido publicados en Chile, Perú, Colombia, Venezuela, México, España, Italia, Checoeslovaquia y la ex Unión Soviética.

Graduado en Licenciatura de Historia del Arte en la Universidad de La Habana, es además profesor adjunto del Instituto Superior de Arte, y ha ofrecido conferencias de postgrado en muchas instituciones de Cuba, Brasil y España.

Su arte ha sido reconocido con premios y condecoraciones nacionales, de ellos 14 corresponden a obras con el personaje de Elpidio Valdés y en los más de treinta premios internacionales en Festivales de Animación en Europa y América Latina, 8 de ellos fueron también con el personaje de su creación.

Avilés y «Cecilín y Coti» [2], Ernesto Padrón con «Yeyin» [3].

Directores de animación como Gaspar González, Luis Castillo, Modesto García [4], el gran Tulio Raggi [5] y otros, hacen historietas. Se han desarrollado paralelamente en los dos medios que, como te comenté, se parecen mucho.

¿Cuál fue el primero en el cine? ¿«Elpidio Valdés»?

No lo sé: los «Filminutos» los hice para atraer a los humoristas, pero siempre ando buscando historietistas que quieran hacer sus guiones en animación.

Es lo natural en nuestro país: en otros, se nutren de otros medios, pues se ha desarrollado más la narración para radio y televisión, o el cuento corto; hay más guionistas. En Cuba, más dibujantes que guionistas.

Tú sigues ligado al mundo de la historieta y del cine a la vez. ¿Cuál fue el reto del video-clip?

Había hecho el guión dibujado para un clip mexicano mezclado con animación, pero no me gustó lo que salió. En «Píntate los labios…» hice el guión, los diseños y los fondos. El reto era crearle una historia a María, que no la cuenta la canción. El guión era de hierro, y por este se filmó la imagen en vivo. Un realizador español, Armando Pereda, me ayudó en la mezcla de la imagen de Eliades Ochoa con los animados. Creo que quedó muy bien. Es divertido variar de trabajo. Hace unas semanas, entre mi hijo Ian –que filmó la imagen en vivo– y yo, preparamos uno con Pedrito Calvo sobre una canción de «Vampiros en La Habana 2». Esperamos terminarlo para que salga antes de la película.

«Vampiros en La Habana» viene por una, llamémosla, segunda parte. ¿Puedes adelantar algo a los lectores cómo va, cuál es la trama, algunas novedades?

La cosa va de qué paso con el vampisol –una fórmula que permite a los vampiros disfrutar del sol– diez años después: los nazis lo necesitan para ganar la guerra. Han descubierto que el vampisol, si lo dan a los no vampiros, se vuelven bichos de combate. Pepín, el hijo de Pepe crea el vampiyaba, una fórmula más potente. Un kommando nazi viene a La Habana a robarla y a secuestrar a Pepín. Pepe, que odia todo ese lío de los vampiros, debe convertirse en un supervampiro para rescatar a su hijo. En fin, aventura, sexo, violencia y lenguaje de adultos. Conté con las voces de los geniales Frank González, Manuel Marín, Carlos González, Irela Bravo…Perugorría y Luis Alberto.

¿Tienes calculado para cuándo el público podrá disfrutarla?

La estamos haciendo digitalmente, cosa que no dominamos totalmente todavía, así que puedo calcular para fin de año, pero la vida te da sorpresas. Hasta ahora todo va en plan: es decir, un poco atrasado.

Y la historieta… ¿continuará?

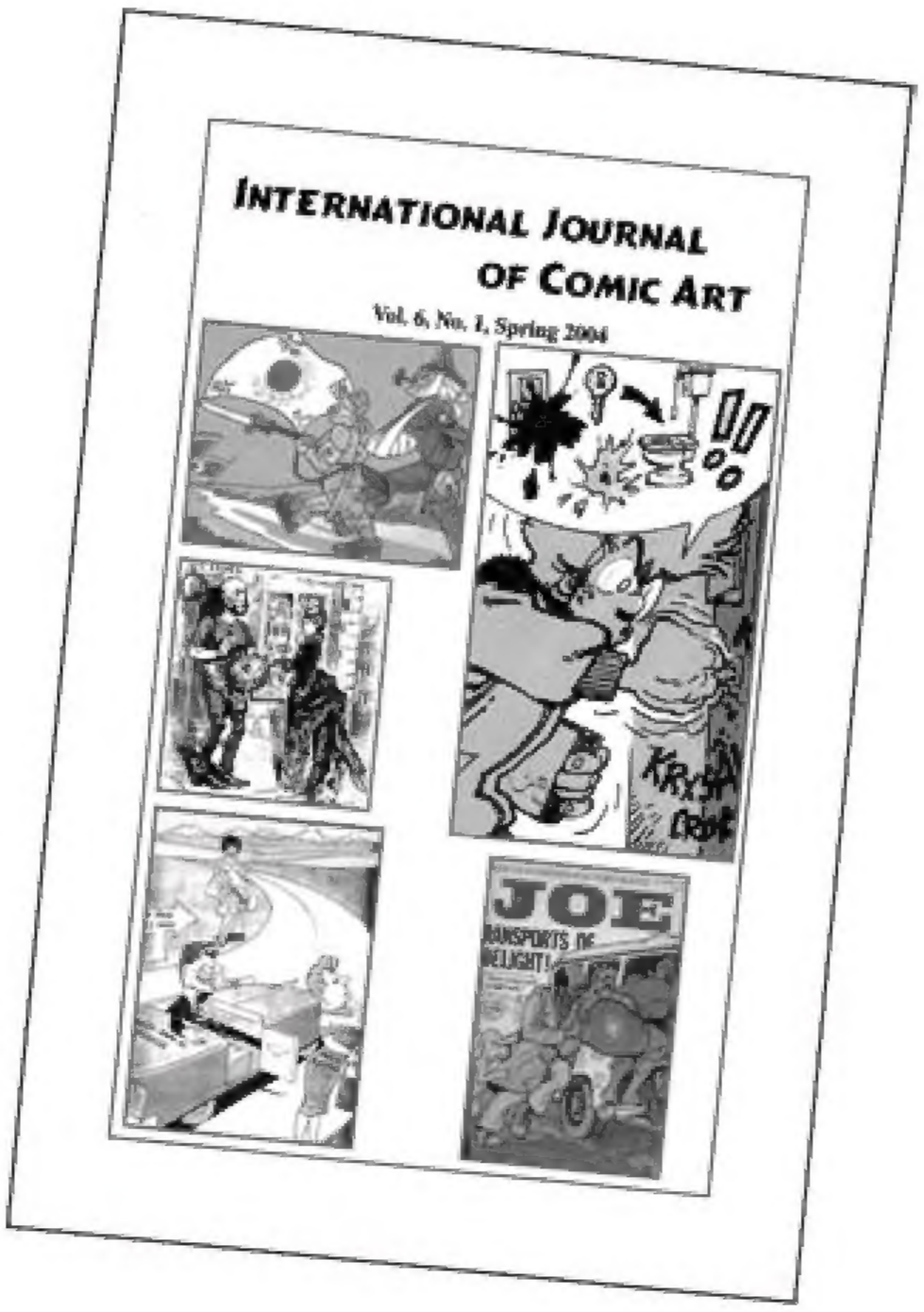
Claro que sí, aunque últimamente no tengo mucho tiempo. He dado a los muchachos jóvenes algún que otro guión. Prometí a la revista *Zunzún* que le haría más páginas… pero ya hice el papelazo de no cumplir. Uno se hace viejo…¡Ah, los tiempos de los disparates!

Notas

1. Manuel Lamar (Lillo), con su personaje «Matojo» era muy popular entre los niños de los primeros años escolares a los cuales representaba el personaje. Aparecía en las páginas del semanario humorístico *Palante.*
2. Cecilio Avilés combinó a su personaje adolescente con una cotorra parlanchina y fanfarrona que le acompañaba en toda clase de aventuras publicadas en el semanario *Pionero.*
3. Ernesto Padrón creó para la revista *Zunzún* el personaje femenino «Yeyin», que representa a una pionera exploradora adolescente en un futuro lejano, y cuyas aventuras transcurren entre planetas y seres fantasiosos.
4. Gaspar González llevó a la historieta en distintas publicaciones, como *Cómicos* y *El Muñe* a su personaje «Chuncha», la clásica abuelita pícara y parlanchina; Luis Castillo –que se inició fundamentalmente como historietista– se mantiene incursionando con diversas historias («Chico Taíno», «Guaso y Carburo», etc.) entre las publicaciones y el cine de animación.
5. Tulio Raggi incursiona más esporádicamente en la historieta, como también lo hace Modesto García.

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004